Preßburg — die beiden nächstverwandten Wiens — umschließen sein ganzes Schaffen. Doch ist seine Kunst keine städtische, wie zum Beispiel das Rokoko gerade auch in seinen Wunschbildern von idyllischer Ländlichkeit Kunst von Städtern und für Städter ist. Donner, in Eßling geboren, kommt wirklich aus dem Lande. Sein Mehlmarktbrunnen hat nicht zufällig — sehr im Gegensatz zu Berninis berühmtem Vierströmebrunnen auf der Piazza Navona oder dem Augsburger Brunnen, der als Vorbild genannt wird — die Form eines Parkbassins. Mit seiner weiten Fläche und niedrigen Schale kommt etwas von der landschaftlich weiträumigen Sphäre eines ländlichen Parkes — ein Stück gelassener mythischer Natur — bis in das Herz der Stadt. Auch hat die Anordnung etwas von der Weite eines Deckengemäldes, wo auf dem Gebälk herabblickende Götter oder Jahreszeiten lagern, in dem großen Luftraum über ihnen eine bewegte Komposition in einer Hauptfigur gipfelt und die weit voneinander getrennten Gestalten die Ruhe und Stille eines arkadischen Himmels empfinden lassen.

ZUM WESEN DES ARCHITEKTONISCHEN

I

Die meisten der heute verbreiteten Versuche zur Bestimmung des Architektonischen zielen mehr auf das Tektonische als auf das Architektonische. Es ist ihnen nicht bewußt, daß die Gleichsetzung von Tektonischem und Architektonischem, von Baukunst und Architektur, selbst einen der zahlreichen Angriffe gegen das Architektonische darstellt, die seit ungefähr zweihundert Jahren in Gang gekommen sind.

Aber sogar das Tektonische wird durch diese Bestimmungen nur zum Teil getroffen.

Architektur kann nicht definiert werden als Raumgestaltung, denn es gibt in der Kunst großartige Raumgestaltungen unarchitektonischer, ja gegenarchitektonischer Art, so den Landschaftsgarten. Sie kann auch nicht aufgefaßt werden als Körpergestaltung, denn es gibt die nichtarchitektonische Körpergestaltung der Plastik, die sogar älter ist als die Architektur. Besonders aber kann sie nicht gleichgesetzt werden mit einem Gestalten in geometrischen Formen. Denn diese Auffassung führt, konsequent durchgeführt, zur Leugnung der „Erde" als Basis alles Architektonischen und Tektonischen.

Sicherlich sind Grundbestimmungen des Architektonischen *wie* des Tektonischen die Berücksichtigung des Waagrechten (Terrasse, Stufe, Basis, Stockwerk, Decke), des Senkrechten (Mauer, Pfeiler, Säule, Dienst) und einer primären Symmetrie. Aber dieses Koordinatensystem ist tektonisch nur, wenn es bezogen ist auf die Erde und den Menschen. Die Symmetrie der Architektur ist bezogen auf die Symmetrieebene des Menschen (der nicht „Beschauer" zu sein braucht). Senkrechtes und Waagrechtes ist bezogen auf die Erde. Die symbolischen Elemente des Baumeisters — zu dem auch der Zimmermann gehört — sind Wasserwaage, Richtscheit und Lot.

Das Architektonische greift aber über das Tektonische hinaus.

II

Zum Wesen des Architektonischen gehört es, andere Künste, vor allem Großplastik und Großmalerei, sich einordnen zu können. Wenigstens potentiell muß diese Fähigkeit vorhanden sein. *Architektur ist Ordnungsmacht für die anderen Künste.* Die Formen, in denen diese Ordnung geschieht, sind sehr verschieden, aber der Sachverhalt besteht: von den sumerischen und altägyptischen Architekturen angefangen bis in den Spätbarock und das Rokoko. Die echte Architektur konstituiert echte Gesamtkunstwerke. Sie weist allem, was in ihr ist und geschieht, eine strenge Form und einen festen Ort an. Sie trägt die Ikonologie dieser Gesamtkunstwerke und sie konstituiert zugleich den Stil. Feste Ikonologie und Sicherheit des Stils bedingen sich gegenseitig. In solchen Gesamtkunstwerken hat alles seinen sicheren Ort und Sinn; es gibt „primär" nichts „Mobiles" in diesen Räumen, es gibt nichts Willkürliches in der Welt ihrer Bilder.

Das Haus dagegen — Werk der Baukunst, aber nicht der Architektur — besitzt diese Fähigkeit, sich Großkünste plastischer und malerischer Art einzufügen, nicht. Es kann Bilder in sich aufnehmen, aber nicht sich einverleiben nach festem Plan. Was es an Kunst anderer Bereiche umschließt, ist Schmuck oder „mobil", wie das gerahmte Bild, die bewegliche Kleinplastik, die Kunst der Möbel. Es konstituiert *kein* Gesamtkunstwerk, nur eine Gesamtlebenssphäre. Es trägt *keine* Ikonologie. Es hat eine sichere Lebensform, aber keinen „Stil". Durch diese Bestimmung der Architektur als Ordnungsmacht wird der von Spengler gesehene Sachverhalt bestimmter gefaßt[1]. Diese Unterscheidung von Architektur und Baukunst fällt ziemlich genau mit der zwischen sakralem und profanem Bauen zusammen[2], nicht aber mit der zwischen kirchlicher und weltlicher Baukunst (und auch nicht mit dem Unterschied Steinbau—Holzbau). Das Haus kann sich architektonisieren: es entstehen Palast und Schloß. In dem Maße aber, als das geschieht, treten die erwähnten Merkmale hervor: Großmalerei und Groß-

1 Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, Band II, Seite 141—146.

2 Dazu die grundsätzlichen Feststellungen auf Seite 206—207 der Geschichte der altrussischen Kunst von M. Alpatov-N. Brunoff, Dr. Benno Filser-Verlag, o. J.

plastik bindet sich ein, eine Ikonologie des Schlosses, des Palastes bildet sich, die Tendenz zur symmetrischen Ausbildung — an die das Haus nicht gebunden ist — wächst. Im Schloß kann man einige Zeit diese beiden Sphären noch nebeneinander existieren sehen: die „private" und die öffentliche.

Umgekehrt kann das Kirchengebäude aus einem Gesamtkunstwerk, das architektonisch konstituiert ist, sich in ein „bloßes" Haus verwandeln. Die Reaktion der Bettelorden gegen das Gesamtkunstwerk der Kathedrale hat diese Wirkung. Architektonisch gebunden ist nur noch der Altar, das Kirchengebäude selbst wird „Gehäuse". Folge: freiere Anordnung der Plastik und der Malerei, ohne Rücksicht auf Symmetrie, im Extremfall ein beinahe museales Versammeln von Einzelkunstwerken ohne feste Ordnung und gemeinsamen Bildsinn. Auch in Spätphasen der ostasiatischen Kunst gibt es Analoges[3]. Ein Haus ohne feste Einordnung der Kunstwerke, die es umschließt, ist schließlich auch das Museum selbst.

III

Zweitens: Architektur kann *symbolische Bedeutung* tragen und kann sogar zu einem Werk der *abbildenden Kunst* werden. Das Haus kann weder das eine noch das andere. So spiegelt sich zum Beispiel in der Doppelchörigkeit der ottonischen Kirchenbauten die Doppelpoligkeit der Reichsidee, das imperium et sacerdotium. Diese Gebäude sind *Symbol*, richtiger wohl: symbolischer Ausdruck des Reiches. Es hätte keinen Sinn, von *Abbildern* des Reiches zu sprechen. Die gotische Kathedrale dagegen ist Abbild des Himmelsbaues; Abbildendes und Abgebildetes, Abbild und Urbild liegen auf einer Ebene: beide sind Bauten.

Die abbildende Architektur ist viel verbreiteter, als man gewöhnlich annimmt[4]. Die sumerischen und babylonischen Götterberge Abb. 45
(Zikurate) sind Abbilder des Kosmos. Das gleiche Bild-Element

3 Dazu F. Novotny, Das Verhältnis von Skulptur und Malerei zur Architektur in der ostasiatischen Kunst, Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens, Band VIII, Seite 41 ff.

4 H. S., Architektur als abbildende Kunst. In: Sitzungsberichte der Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse. Bd. 225 (1948), Seite 1—25. [Siehe unten Seite 211—234.]

Abb. 47 steckt ebenso in den indischen Terrassentempeln wie in den chinesischen Pagoden und ist wohl auch in den Stufenpyramiden der Maya und Azteken zu vermuten. Auch ganze Städte können Himmels- oder Kosmos-Bedeutung tragen (Sendschirli, Angkor Thom). Für die ägyptische Stufenpyramide, die keinen Hochtempel trägt, ist die Frage nach dem abbildenden Sinn unbeantwortet. Beantwortet ist sie für die Tempel des alten Reiches; der „obere" Tempel ist Abbild dessen, was unsere Sprache das „Jenseits" nennt: Erde mit Pflanzen und Himmel mit Sternen. Die Kuppel des mykenischen Kuppelgrabes mit ihren ehernen Rosetten ist architektonisches Abbild des Himmelsgewölbes. Sicher ist, daß die Stockwerkstelen von Aksum etwas abbilden, ungewiß *was*. Die frühchristliche Basilika wurde jüngst als Abbild der Himmelsstadt mit realistischen Mitteln erwiesen. Für die justinianischen Großbauten, besonders die Hagia Sofia, ist ihr Darstellungssinn schon länger bekannt, ebenso für das mittelbyzantinische und altrussische Kirchengebäude. Auch die gotische Kathedrale ist versinnlichendes Abbild des Himmelsbaues.

(Randvermerke: Abb. 47, Abb. 46, Abb. 48)

Von architektonischen Elementen hat besonders die von vier Säulen getragene Decke oder Wölbung — der „Baldachin" — Himmelssinn, welcher in der deutschen Bezeichnung „Traghimmel", „Thronhimmel", „Betthimmel" noch fortlebt, auch wo der ursprüngliche Gehalt schon verblaßt ist. Sicherlich ist seit Urzeiten die Kuppel Bild des Himmels.

Im Ganzen gesehen überwiegen die Kulturen und Epochen, die eine abbildende Architektur kennen, durchaus jene, denen sie fremd ist. Zu diesen gehören die Antike — soweit sie nicht unter östlichem Einfluß abbildende Architektur einläßt (Pantheon) —, unsere abendländische seit der Renaissance und spätere Phasen der ostasiatischen.

Was die Architektur mit Mitteln aller ihr einverleibten Künste darstellt, sind immer Wesenheiten, die sich der Erfassung durch die Erfahrung der Sinne entziehen. Also einerseits das Jenseits, der Himmel. (Eine Darstellung der Hölle durch intakte Architektur ist wesensunmöglich.) Und zwar als Himmelsgewölbe oder Himmelsbau und hier wiederum als Himmelsstadt, Himmelsburg, Himmelssaal. Anderseits der Kosmos: Weltenberg, Weltenwagen, Weltenbaum (so in einer Gruppe indischer Tempel).

Solange das Thema der Kunst die Darstellung des die Sinnenerfahrung Übersteigenden ist, hat die Architektur den Primat unter

den Künsten, gibt es symbolische und abbildende Architektur. Sobald das Thema der Kunst die Darstellung des mit den Sinnen Erfahrbaren wird, wird sie abgelöst durch die Malerei, und zwar eine Malerei, die nicht nur das Objekt darstellt, sondern auch den Sinnenschein: Schatten, Beleuchtung, Perspektive. Die Plastik gehört entweder zur einen oder zur anderen dieser Möglichkeiten (Bauplastik — „freie" Plastik). Die Malerei dieser zweiten Art aber hat ihren geistigen Ort im „Haus".

IV

Das Wesen des Architektonischen wird ferner beleuchtet durch einen großen historischen Überblick über Entstehung, Herrschaft und Anfechtung des Architektonischen als solchen, nicht seiner besonderen Erscheinungsformen oder Systeme.

Nach dem heutigen Stand unseres Wissens ergibt sich ungefähr folgende Gliederung:

Erstes Weltalter: Atektonisch. Reliefplastik und „naturalistische" Malerei als führende Künste. Fehlen der tektonischen Elemente in allen Künsten, so besonders der Basis in der Plastik, der Grundlinie in der Zeichnung und Malerei und des Rahmens. Paläolithikum.

Zweites Weltalter: Tektonisch. Alle Epochen seit dem Neolithikum bis heute.

Erste Stufe: Aufkommen des Tektonischen in allen Schaffensgebieten unabhängig voneinander. Frühes Neolithikum.

Zweite Stufe: Das Architektonische bildet sich gleichsam als Verdichtung und Steigerung des Tektonischen. Megalithische und entsprechende Stufen des Neolithikums. Großbauten in unbehauenem oder roh behauenem Stein. „Kyklopische" Architektur.

Dritte Stufe: Das Architektonische wird Ordnungsmacht für alle Künste und übernimmt ihre Führung. Monumentalplastik und Monumentalmalerei entstehen. Große Gesamtkunstwerke schaffen Gesamtgelegenheiten für *alle* Künste. Frühzeit fast aller Hochkulturen, in den meisten auch noch die Spätzeit.

Vierte Stufe: Plastik und Malerei entziehen sich zum Teil den strengen Bindungen der Architektur, werden „relativ autonom".

Diese Stufe wird erreicht nur innerhalb der antiken Kultur, der abendländischen seit der Renaissance (erste Ansätze innerhalb der Gotik) und in späten Phasen der ostasiatischen.

Fünfte Stufe: Der Primat der Architektur wird angefochten, das Wesen des Architektonischen wird vergessen oder verkannt, in Frage gestellt, zuletzt ausdrücklich geleugnet. Spätzeit nur unserer Kultur. Ersatz der Architektur durch „Konstruktion".

Sehr summarisch lassen sich diesen Weltaltern und ihren Stufen große Epochen der Religion geschichtlich zuordnen:

Erstes Weltalter: Magie. — Zweites Weltalter, erste Stufe: ?; zweite Stufe: Höhepunkt des Totenkultes; dritte Stufe: Zeitalter der großen Götter; vierte Stufe: anthropofizierte, rein menschlich erscheinende Gottheiten; fünfte Stufe: Pantheismus, Atheismus; Vergottung der Natur, der Vernunft, der Kunst, der Maschine.

V

Die erste Anfechtung des Primats der Architektur stellt der Landschaftsgarten dar. Er schafft ein antiarchitektonisches Gesamtkunstwerk, das der Architektur übergeordnet ist, die jenem nach nichtarchitektonischen Grundsätzen eingefügt ist. Er übernimmt von der Architektur ihre abbildende Funktion, bildet den vermeintlichen vollkommenen Urzustand der Natur nach, als Paradies, Garten Eden, Elysium usw. Dieses gegenarchitektonische Wesen des Landschaftsgartens ist noch lange nicht genug erkannt. Gleichzeitig verrät der Bau von künstlichen Ruinen die noch halb unbewußte Erschütterung des Gefühls für das Architektonische.

Es folgt darauf bald die Trennung der Architektur von den anderen Künsten. Die Architektur stößt die Elemente des Plastischen und Malerischen aus sich aus, ebenso das Ornament, und proklamiert sich als „autonom": Ende des Gesamtkunstwerks. Das hat zur Folge, daß auch das Gefühl für die älteren Gesamtkunstwerke nachläßt. Ihre Bestandteile werden losgerissen und strömen in die Heimatlosigkeit des Kunstmarktes, in das Obdachlosenasyl öffentlicher oder privater „Museen". Die museale Situation entsteht, ihr Vermittler ist der Kunsthändler. Sie wird begleitet und gestützt von einer Kunstbetrachtung, die auf das Vereinzelte gerichtet ist

und diese späte und künstliche Trennung der Künste als gegeben hinnimmt.

Die vermeintlich „autonom" gewordene Architektur gerät unter die Heteronomie der puren Geometrie. Die reinen Grundformen der Geometrie werden fälschlich als architektonische Grundformen verstanden. Folge: Das Kugelhaus kann entstehen als Symptom und Symbol des Geistes, „der den Leib der Erde überfliegt und alles aus Begriffen *machen* will" (Arndt)[5].

Die entstehende Ingenieurkunst beginnt den Kampf um die Vorherrschaft, schränkt nach und nach den Machtbereich der Architektur ein — die ohnehin innerlich unterhöhlt ist —, läßt schließlich in der Theorie als architektonische Aufgaben nur noch Grabmal und Denkmal gelten (Adolf Loos).

Zuletzt wird die Architektur als eine bloß historische Kategorie erklärt, so wie bei Auguste Comte die Religion. Sie ist eine historisch überwundene Phase und bestimmt, auf dieser neuen Stufe des Menschengeistes als Sonderfall im Schaffen des Konstrukteurs aufzugehen.

Höhepunkte dieser antiarchitektonischen Epoche sind die Zeit der Französischen Revolution, 1770—1805, und dann besonders die Jahre von 1905 bis 1930, mit dem extremsten Punkt zwischen 1920 und 1930. In dieser Phase wird über das Architektonische hinaus auch das Tektonische überhaupt angegriffen.

Versuche der Wiederherstellung des Gesamtkunstwerks sind das mittlere 19. Jahrhundert und die Zeit nach 1930.

VI

Noch ein Moment gehört wesenhaft zum Begriff des Architektonischen: die Dauer. Die Voraussetzung dafür ist eine Ordnung, für welche das Oben und Unten, die Beziehung zur Erde relevant ist. „Es ist den Menschen, die in der megalithischen Zeit aus gewaltigen Blöcken und Steinplatten ihre Totentempel, Gräber und Burgen errichteten, ebenso wie den Bewohnern der fruchtbaren Schwemmländer, die mit Lehmziegeln bauten, nicht verborgen ge-

[5] H. S., Die Kugel als Gebäude oder das Bodenlose, in der Zeitschrift „Das Werk des Künstlers", 1939, Seite 278ff.

blieben, daß der Bestand und die Dauerhaftigkeit ihrer Schöpfungen von der strengen Einordnung in dieses von der Schwerlinie abhängige Koordinatensystem in erster Linie abhängig wird. So wird dieses Koordinatensystem und damit auch die aus diesem System sich bestimmende Raumvorstellung zum Symbol und zur Sphäre des Unvergänglichen. Daher kommt es, daß die Bilder, die in der Urzeit in der Natur selbst auftauchen und denen ihrer momentanen magischen Aufgabe gemäß auch nur eine ganz bestimmte Existenzzeit in der Gegenwart zukommt, nun in diesen symbolischen Raum eintreten und, indem sie seine Struktur annehmen, auch an der Symbolik seiner Unvergänglichkeit teil haben[6]." Das alles gilt grundsätzlich auch noch von den Bauten unserer Zeit aus Stahl und Glas, aus Eisenbeton und Glas.

Unarchitektonisch aber ist das Zelt, das aufgestellt und wieder abgebrochen wird, unarchitektonisch ist der Landschaftsgarten, der sich im Laufe der Jahreszeiten, im Laufe der Jahre fortwährend ändert, wie die künstliche Ruine, die in ihm steht. Unarchitektonisch ist das fahrbare Haus, das Schiff, das Flugzeug.

Eine Architektur ohne Anspruch auf Dauer, ohne Unveränderlichkeit wäre keine.

6 H. S., Riegls Erbe. Guido von Kaschnitz-Weinberg und die Universalgeschichte der Kunst. In: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, 4 (1959).

ARCHITEKTUR ALS ABBILDENDE KUNST

I

Im Jahre 1937 veröffentlichte Heinrich Zimmer, Heidelberg, seine Studie „Zur Symbolik der Hindutempel"[1]. Darin heißt es: „Gebäude brauchen nichts vorzustellen; sie können sich in der Funktion erschöpfen, ein Innen gegen ein Außen abzugrenzen und zu beschützen. Aber die Hindutempel erschöpfen sich nicht in dieser Zweckmäßigkeit; sie sind sinntragend als Schilderungen, als Kopien von Vorbildern" — oder, um die unten erst noch zu begründende Formulierung vorwegzunehmen: sie sind Werke abbildender Kunst. „Die aus Felsklippen herausgehauenen Tempel von Mahabalipur, Abb. 47
so der Tempel Dhararaja-ratha (aus dem 7. Jahrhundert) mit einer etagenreichen Dachschnitzerei aus Fels, die einem Doldenstande ähnelt, bestehend aus Schichten dekorativer Gebäude- und Dächerstreifen übereinander, aus deren Hufeisenfenstern Selige (ghandarva) blicken: *Sie sind die plastische Schilderung einer terrassenförmigen Himmelsstadt in der Überwelt des Gottes, der unten in der Cella sein Kultbild hat.* Diese Tempel heißen ‚ratha' (oder ‚vimana'), das ist ‚Wagen'. Es sind schwebende Wagenwelten als Wohnungen der Götter und der zu ihnen aufgestiegenen Seligen, nach dem Muster der Wohnungen, mit denen die treckenden Arier vedischer Einwanderungszeit nach Indien hereinkamen. Neben festgehauenen oder aus Haustein errichteten Tempeln mit Wagensymbolik stehen als bewegliche Geschwister die gigantischen hölzernen Prozessionswagen, fahrbare Bauten, die, wie viele Tempel völlig mit Skulpturenfriesen und Figuren bedeckt, bei den Festen von Scharen begeisterter Pilger gezogen werden."

Hat einerseits die vedisch-arische Religion nach Zimmer „dieses alte Inventarstück des Weltwagens der späteren hinduistisch-indischen Mischreligion, in der sie aufgegangen ist, beigesteuert, so stammt

1 Forschungen und Fortschritte 13 (1937), Seite 134–136.

andererseits aus vorarisch-altindischer Kosmologie die Idee des zentralen Weltberges Meru (die der sumerisch-babylonischen Vorstellung, wie sie im Zikurattempel ihren Niederschlag fand, verwandt ist). Sie ist dem gemeinindischen Pantheon des Hinduismus als Vorbild der terrassenförmig um einen Gipfel gelagerten Götterparadiese zugeflossen."

Abb. 45

„Weltenwagen und Weltenberg als Vorstellung der jenseitigen Göttersphäre beherrschen die Architektur der Hindutempel, die sich als irdische Kopien des überirdischen Aufenthaltes der Gottheit geben."

„Der Bautyp der Tempelcella, die von der Skulptur einer Götterterrassenstadt überragt und vom alten Satteldachhaus gekrönt ist (Bhimaratha, Ganesharatha in Mahabalipur), ist das Vorbild der zahllosen hochragenden Tortürme oder Eingangstempel (gopura) südindischer Riesentempelkomplexe. Hier löst sich die puppenhafte Starre der Frühzeit in atemberaubende, aufrauschende Dynamik: in das flimmernde Entfaltungsspiel des Weltscheins, der seine Maya Sphäre um Sphäre aus dem ungreifbaren überirdischen Quell entfaltet und mit der untersten Schicht den Raum bildet, den der Pilger betritt."

II

1938 erschien der Versuch des aus der Wiener Schule J. v. Schlossers hervorgegangenen Lothar Kitschelt, „die frühchristliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem" zu erweisen[2]. Der mit bedeutender Sach- und Literaturkenntnis methodisch vorsichtig und objektnah geführte Versuch hätte vielleicht rascher allgemeine Zustimmung erlangt, wenn er noch entschiedener die Frage nach der *Entstehung* des frühchristlichen Kultgebäudes der Basilika und die Frage nach ihrem *darstellenden Sinn* auseinandergehalten hätte, der ihr im Laufe der Entwicklung zugewachsen ist. Es fällt schwer, Kitschelt zuzugeben, daß schon Basiliken des 3. Jahrhunderts — und in dieses Jahrhundert wird heute die Entstehung der altchristlichen Basilika von der Forschung verlegt — Darstellungen der Himmelsstadt gewesen sein könnten. Diese Sinngebung paßt vielmehr ihrem

2 Eine Münchner Dissertation unter diesem Titel im Neuen Filser Verlag, München 1938.

inneren Stil nach frühestens erst in die konstantinische Zeit, und ihr erster Höhepunkt dürfte im Westen in der durch den Namen Damasus I. bezeichneten Zeit, im Osten in der theodosianischen Epoche zu suchen sein.

Von diesen notwendigen chronologischen Einschränkungen abgesehen, scheint mir aber der Beweis Kitschelts durchaus gelungen.

Kitschelt hat zunächst nachgewiesen, daß die Vorstellung, das Kirchengebäude selbst — nicht nur die in ihm sich versammelnde Gemeinde — verkörpere die Himmelsstadt, der zeitgenössischen, zumal der patristischen Literatur durchaus geläufig ist. Ich hebe aus den reichen von ihm herangezogenen Stellen nur einige wesentliche heraus. In der bekannten ungefähr 314 in Tyrus gehaltenen eusebianischen Kirchweihrede wird die Basilika als „Stadt des Herrn der Heerscharen, die Stadt unseres Gottes" angesprochen. Ähnlich äußert sich Eusebius über eine der hervorragendsten Basiliken, die Grabeskirche zu Jerusalem: „. . . gerade am Grabmal des Erlösers wurde *das neue Jerusalem* gebaut, jenem altberühmten gegenüber, das die Gottlosigkeit seiner Einwohner mit völliger Verwüstung hat büßen müssen". Cyrillus von Jerusalem gibt in einer seiner in derselben Grabeskirche gehaltenen Katechesen das Aussehen des oberen Jerusalem geradezu als Unterscheidungsmerkmal des katholischen Kirchengebäudes gegenüber den Kultbauten der Häretiker an. Ebenso wird die basilikale Kirche des Weißen Klosters bei Sohag in Mittelägypten von dem Abt Schenute selbst, unter dem sie zwischen 430 und 440 errichtet wurde, als himmlisches Jerusalem gefeiert.

„Isoliert betrachtet", sagt Kitschelt, „würden solche Äußerungen nicht allzuviel bedeuten. Erst aus ihrem Zusammenhang mit dem Kirchenbegriff, der Liturgie und der Benennung des Kirchengebäudes als Ekklesia" — und, fügen wir hinzu, dem Aufkommen einer neuen in der Christ-Königs-Vorstellung zentrierten Ikonographie des Kirchengebäudes — „wird es offenkundig, daß die Himmelsstadt-Vorstellung bereits vom vierten Jahrhundert ab" — nach Kitschelts Ansicht sogar schon im dritten — „Verbindlichkeit und übernationale Geltung hatte." Besonders die Liturgie zur Grundsteinlegung einer Kirche, zur Kirchweihe und der weit in die Frühzeit des Christentums zurückweisende Kirchenhymnus „Urbs Hierusalem beata, dicta pacis visio . . ." sind geeignet, diesen Beweis zu stützen.

Die Vorstellung, das Kirchengebäude sei Bild des himmlischen Jerusalem, will sich aber mit dem Aussehen des frühchristlichen Kirchengebäudes nicht verbinden, da die in der Apokalypse geschilderte Gottesstadt nichts mit der Gestalt der Basilika Vergleichbares hat. Hier hat Kitschelt eingesetzt und gezeigt, daß die Gestalt der Basilika als Abbreviatur eines spätantiken Stadtbildes aufgefaßt werden kann und auch tatsächlich so aufgefaßt worden ist. Dabei entspricht die Fassade spätantiken Stadttoren, das Langschiff der typischen Arkadenhallenstraße antiker Städte, ein Kreuzschiff mit Nebenschiffen (wohl zu unterscheiden von dem Querhaus!), wo es vorhanden ist, dem decumanus der antiken Stadt, der Triumphbogen den in den Straßenzug eingefügten spätantiken Triumph- oder Ehrenbogen, endlich das Heiligtum der Anlage dem Hauptgebäude der Stadt. In seiner verschiedenen Gestalt als Zentralbau, Trikonchos, Quersaal übernimmt es verschiedene typische Formen des Thronsaales. Der Altar ist der Thron Christi, das Altarziborium Thronkiborion.

Die genetisch gesehen aus ganz anderen Wurzeln sich bildende Grundform der Basilika wird also umgedeutet zu einer interpretatio christiana der typischen Züge einer antiken Stadt.

Die Möglichkeit, das himmlische Jerusalem unter dem Bilde einer spätantiken Stadt zu sehen, würde allein schon das bekannte Apsismosaik von Sta. Pudenziana beweisen. Daß mit der dort wiedergegebenen Architektur, vor der Christus thront, das himmlische Jerusalem gemeint ist, ist unbestritten. Diese Architektur setzt sich aber zusammen aus einzelnen typischen Elementen einer spätantiken Stadt, darunter ein sigmaförmiger Platz mit Arkadenhallen, der nach dem Plan von Madaba auch im wirklichen Jerusalem vorhanden war. Natürlich geschehen Auswahl und Zusammenfügung der Elemente im Mosaikbild nach anderen Grundsätzen als im architektonischen „Abbild".

Die stärkste Stütze für die These Kitschelts scheint mir aber die im 4. Jahrhundert entstandene neue Ikonographie des Kirchengebäudes zu sein. Nicht Christus der „Retter" in der Gestalt des guten Hirten — wie in dem Baptisterium von Dura (vor 256) — ist jetzt das Zentralmotiv, dem sich die anderen Bilder sinnvoll unterordnen. Auch nicht Christus als Lehrer der wahren Philosophie, ein Leitmotiv, das an Sarkophagen, in Katakombenfresken und

noch im Mosaik von Sta. Pudenziana nachklingt. Sondern Christus als Herrscher. Zu dieser Vorstellung gehört organisch die Vorstellung von dem himmlischen Reich, dem Himmelsstaat und der Himmelsstadt, der christlichen Gemeinde als Bürgerschaft der Himmelsstadt. Dazu gehört die von Delbrück[3] und Alföldi[4] nachgewiesene Übernahme von Formen des Kaiserkults in die Liturgie, die geistliche Tracht und die Geräte des christlichen Kults. Sobald in der Apsis die auf der Weltkugel thronende Majestas, im Langhaus die „gesta dei" erscheinen, ist die Voraussetzung gegeben, das christliche Kirchengebäude als Abbild der Himmelsstadt, das sanctuarium als Abbild des himmlischen Thronsaales aufzufassen. Dies mit um so größerem Recht, als das Himmelsstadtmotiv um 400 auch auf den sogenannten Stadttorsarkophagen erscheint.

Über die gewöhnliche Stadt wird das Abbild der Himmelsstadt erhöht durch die Sublimierung des Materials. Die feinen Bodenmosaiken, das Goldmosaik der Wände schaffen diese erhöhte Sphäre. Besonders sichtbar wird das in der abschließenden Zone. Die offenen Sparrendächer der Prunkbasilika waren vergoldet oder trugen goldene Sterne auf blauem Grund[5]. Nach Eusebius läßt ein solcher vergoldeter Dachstuhl das ganze Langschiff „wie in Lichtstrahlen aufleuchten". Diese Gestaltungen des oberen Abschlusses tragen wie nichts anderes zur Versinnlichung der Tatsache bei, daß diese Straße einer himmlischen Stadt angehört, sie galten wohl im Gegensatz zum natürlichen Himmel über einer profanen Straße als übernatürliche gestirnte oder goldene Himmel; in diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn die Basilika Theoderichs in Ravenna bis ins 9. Jahrhundert hinein „in coelo aureo" und später noch die Peterskirche in Pavia „coelum aureum" hieß.

III

Daß mit dem christlichen Kultgebäude auch in unserem Mittelalter die „himmlische Stadt" gemeint ist, ist lange bekannt. Das Kirchengebäude als Abbild des Himmelsbaues aufzufassen, ist aber

---

3 R. Delbrück, Der spätantike Kaiserornat. Die Antike VIII (1932).
4 A. Alföldi, Insignien und Tracht der römischen Kaiser. Röm. Mittlgen., 1934.
5 Sackur, Vitruv und die Poliorketiker. Berlin 1925.

bisher nicht gelungen, weil sich keine „Gleichung“ zwischen dem Aussehen des Kirchengebäudes und dem vorgestellten Aussehen der Himmelsstadt finden läßt.

Das Mittelglied, das in der Spätantike bestand — und auf das Kitschelt seine Deutung aufbauen konnte — fehlt, denn die mittelalterliche Stadt sieht ja ganz anders aus als die spätantike und hat kein anschauliches „tertium comparationis“ zu den Formen des Kirchengebäudes, von denen die meisten aus der frühchristlichen Basilika abgeleitet sind.

Nach dem Aussehen jener Kirchengebäude, in denen sich das Neue der abendländisch-nordischen Kirchenkunst am auffallendsten entfaltet, den vieltürmigen, turmbewehrten Bauten der karolingischen und ottonischen Zeit, etwa vom Typus Centula oder St. Michael in Hildesheim, würde man eine Himmelsvorstellung voraussetzen müssen, die den Himmelsbau als Himmelsburg sieht oder an der Himmelsstadt-Vorstellung der Apokalypse gerade das Wehrhafte, Turmbewehrte, Burgartige hervorhebt. Eine solche Vorstellung vom Aussehen des Himmels ist nachzuweisen. So, wenn in der gotischen Bibel Wulfilas die ἁγια πολις ἱερουσαλημ mit heiliger Burg („weihen baurg“) übersetzt, so, wenn in der bekannten Lorscher Brandnachricht das Westwerk als „castellum“ bezeichnet wird oder in Quellen turris und ecclesia gleichgesetzt werden: „turris sive ecclesia“ [6]. Der interessante Versuch Otto Grubers, die Westwerke aus der Vorstellung von den hier unter der Anführung des Erzengels Michael gegen die finsteren Mächte eingesetzten Engelsordnungen zu erklären, bewegt sich in einer anderen, der symbolischen Sphäre [7].

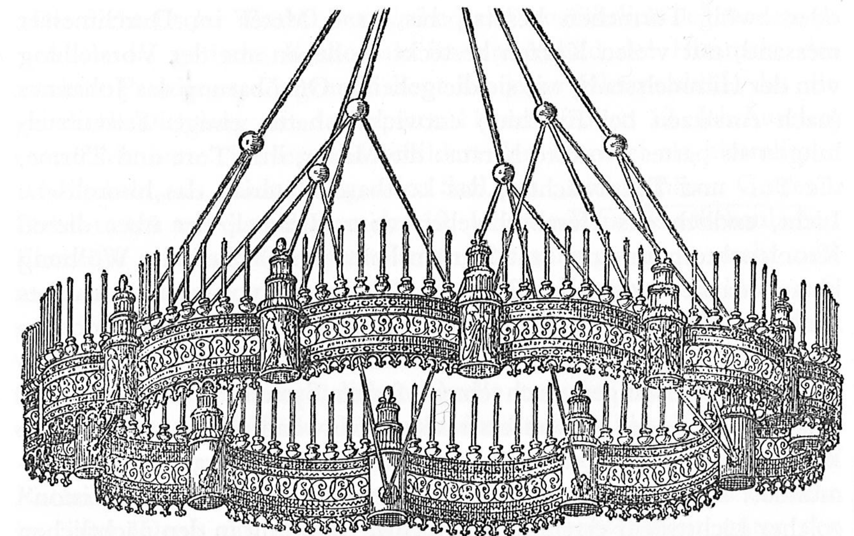
Dagegen hat Adelheid Kitt an sehr reichem Inschriftenmaterial
Abb. 43 ausführlich erwiesen, daß die großartigen Lichtkronen der ottonischen und romanischen Dome als Abbild des himmlischen Jerusalem aufzufassen sind [8].

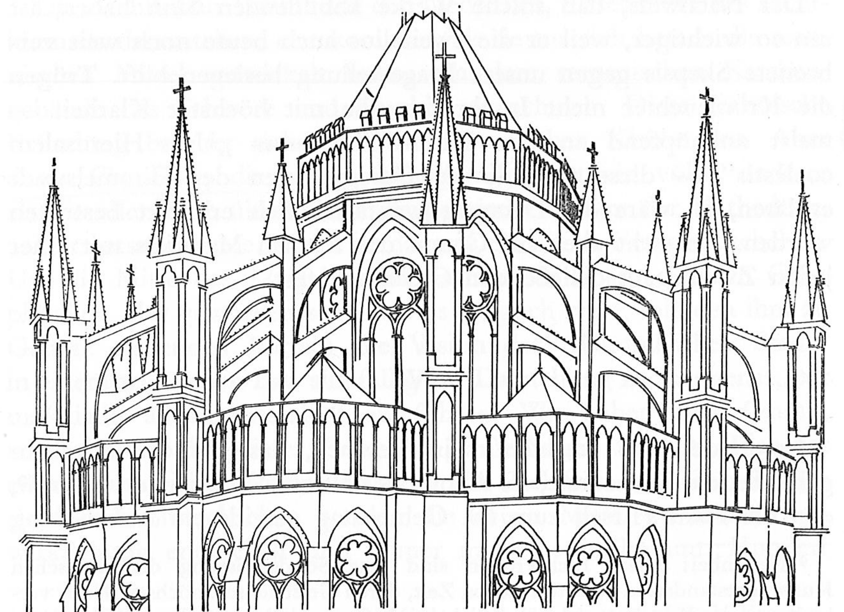
Diese Kronleuchter — riesige schwebende Metallreifen mit acht

[6] Vgl. Otto Lehmann—Brockhaus, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, Berlin 1938. Register.

[7] Otto Gruber, Das Westwerk: Symbol und Baugestaltung germanischen Christentums. Zeitschrift des deutschen Vereines für Kunstwissenschaft, 1936, Seite 149ff.

[8] Wiener Dissertation (ungedruckt): Der frühromanische Kronleuchter und seine Symbolik. 1944.





43 Lichtkrone von Reims 44 Chor der Kathedrale von Reims (Ausschnitt)

oder zwölf Türmchen besetzt, bis zu 6 Meter im Durchmesser messend, mit vielen Kerzen besteckt — heben aus der Vorstellung von der Himmelsstadt, wie sie die geheime Offenbarung des Johannes (nach Ansätzen bei Ezechiel) entwickelt hatte, einige Teilvorstellungen als partes pro toto heraus: die Mauer, ihre Tore und Türme, die Tor- und Turmwächter, das kostbare Material, das himmlische Licht, endlich das Herabschweben vom Himmel, der über diesen Kronleuchtern in einer mit Sternen bemalten Decke oder Wölbung hinzugedacht werden muß. Auch Elemente, von denen man es zunächst nicht annehmen würde, haben hier Darstellungssinn: so
Abb. 43 zum Beispiel die Kugeln, die an den Stellen, wo die den Reif tragenden Metallstangen nach einem festen System zusammenlaufen, einst im Lichte der Kerzen erstrahlten. Einwandfrei gesichert ist die Bedeutung der größten Kugel, in die das ganze Traggestänge einmündet: sie ist eine symbolische Darstellung Gottes. Die „Vision" solcher Lichtträger erreicht ihre höchste Wirkung in den nächtlichen oder frühmorgendlichen Festgottesdiensten[9].

Der Nachweis, daß solche Werke abbildenden Sinn haben, ist um so wichtiger, weil er die zweifellos auch heute noch weit verbreitete Skepsis gegen unsere Fragestellung besiegen hilft. Trügen die Kronleuchter nicht Inschriften, die mit höchster Klarheit — meist anknüpfend an den Kirchweihhymnus „Urbs Hierusalem coelestis" — diese Gebilde als Darstellungen der Himmelsstadt erklären, so wäre die Deutung wahrscheinlich erbittert bestritten worden. Sie steht aber auf Grund des reichen Materials mit einer jeden Zweifel ausschließenden Gewißheit fest.

IV

Im Jahre 1936 erschien mein Versuch, das gotische Kirchengebäude, die Kathedrale, als Abbild der Himmelsstadt zu erweisen[10], den die Hans Hirsch zum 60. Geburtstag gewidmete Abhandlung

[9] Nebenbei: Diese Lichtkronen sind eine Sonderleistung der deutschen Kunst, entstanden in der ottonischen Zeit, deren Geist sie mit höchster Kraft verkörpern; der Prototyp wahrscheinlich geschaffen von Bernward von Hildesheim selbst.

[10] In den Resumés des XIV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bern, 1936.

„Die dichterische Wurzel der Kathedrale" ausführlich begründete[11].

Auch die gotische Kathedrale ist ein Abbild des Himmels, des zweiten Paradieses. Zugrunde liegt ihr jenes Himmelsbild, das die geistliche Dichtung seit dem späten 11. und frühen 12. Jahrhundert entwickelt hatte. Dieses Bild schildert den Himmel als himmlische Architektur, als Stadt, Burg oder Saal, als „Lichtgehäuse Gottes". Dabei treten seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts die anschaulichen Elemente — ohne den Symbolsinn ganz aufzugeben — mehr und mehr hervor und werden ihrem sinnlichen Eigenwert zuliebe aufgesucht: die leuchtenden Wände aus Edelsteinen, die Durchsichtigkeit von Mauern und Toren, klar wie Kristall, die überirdische Lichtfülle, die von keiner natürlichen Quelle ausgeht, der Engelsgesang und der himmlisch süße Duft, der die Stadt erfüllt[12].

Es ist völlig gesichert, daß dieses dichterische Himmelsbild der Kathedrale vorangeht, nicht erst ihr folgt. Die Architektur erreicht in Saint Denis die gleiche Stufe der Sinnenhaftigkeit unter der Einwirkung der areopagitischen Lichtästhetik.

Die Architektur konnte auf den Gedanken, dieses Bild eines Lichthimmels darzustellen, erst kommen, als sie aus sich heraus die technischen Mittel entwickelt hatte, um dem romanischen Kirchengebäude das Schwere und Dunkle zu nehmen. Diese technische Erfindung bereitet sich in der normannischen Kirche vor. Aber deren Charakter, die heilige Nüchternheit, ist ein völlig anderer als die alle Sinne überwältigende poetische Sphäre der Kathedrale.

Der entscheidende Schritt ist dann in der Ile de France geschehen. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts muß es einem genialen Geist plötzlich klar geworden sein, daß es möglich wäre, mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln die Vision der „Himmlischen Stadt" in einem wirklichen Bau sinnfällig zur Darstellung zu bringen: „per materialia ad immateralia" zu führen. Wir haben allen Grund, zu vermuten, daß dieser Geist der große Suger war. Die Idee hat zündend gewirkt. Von da ab steht das Ziel fest. Mit einer Folgerichtigkeit ohnegleichen werden die neuen Mittel zu seiner Verwirklichung entwickelt und immer mehr vervollkommt. Hundert

[11] Im XIV. Ergänzungsband d. Mittlgen. d. öst. Inst. f. Gesch.-Forschg. 1938. Siehe „Epochen und Werke", Band I, Seite 155—169.

[12] H. Lichtenberg, Die Architekturdarstellung in der mittelalterlichen Dichtung. Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, Heft 4. Münster i. W. 1931.

Jahre später ist der Gedanke, der an Kühnheit seinesgleichen in der Geschichte der ganzen Kunst sucht, restlos Form geworden.

Auch der romanische Dom verwandelt sich im Gottesdienst in geheimnisvoller Weise in das himmlische Jerusalem. Die Verwandlung ist aber nur dem geistigen Auge sichtbar, das durch die den Sinnen zugänglichen Dinge und Bilder gleichsam hindurchblickt und sie als Sinnbilder des Übersinnlichen, Unvorstellbaren erkennt, nach dem Grundsatz der „unähnlichen Ähnlichkeit". Der Wunderbau der Kathedrale bringt aber dieses Übersinnliche zur *Schau*; dem entspricht ein tiefgehender Wandel der Liturgie. Er läßt die hunderttausendfache Herrlichkeit des Himmels durch die Sinne ahnen. Seine „lux mirabilis" ist *schaubares* Himmelslicht.

Während in der altchristlichen Basilika an erster Stelle das Stadtsein der Himmelsstadt zur Darstellung kommt, wird hier das Himmlischsein des Himmelbaues mit Elementen aller Künste sinnlich ausgemalt. Es sind jene Eigenschaften, auf die sich schon in der Dichtung der Nachdruck verschoben hatte.

In der Gesamtvorstellung fügen sich diese Einzelzüge bald zum Bilde der himmlischen Stadt, bald zu dem einer Himmelsburg —
Abb. 44 zum Beispiel an der äußeren Chorseite von Reims, wo die Zinnen der Burg mit Engelswächtern besetzt sind — oder des Himmelssaales — so vielleicht in den lichten Hallenkirchen des Poitou.

Zu diesem neuen Gesamtkunstwerk gehört untrennbar eine neue Gesamtikonographie, eine neue Liturgie und eine neue Musik.

Diese Auffassung der Kathedrale als einer „Versinnlichung der Himmelsstadt" erklärt eine Menge von Zügen, die bei einer immanent ästhetischen Erklärung unerklärbar bleiben müssen. So vor allem das Bestreben, die scheinbar die Gewölbe tragenden Teile *noch schlanker* erscheinen zu lassen, als die ohnehin schon schlanken, technisch wirklich tragenden Teile sind[13], überhaupt das „Unwahre" und „Unmonumentale". Sie erklärt die neue Hochblüte der farbigen Glasfenster, erklärt auch die Tatsache, warum in ihnen ein tiefes Rot und Blau — die Farben von Rubin und Saphir — dominieren. Sie erklärt den Charakter der neuen Ikonographie und der bildenden Kunst, die mit der Kathedrale entsteht.

Aus dem sehr mannigfaltigen und dichten Tatsachenmaterial

[13] Das hat frühzeitig erkannt Auguste Choisy. Histoire de l'architecture, tome II. Paris 1899.

verschiedenster Bereiche, das diese Deutung des gotischen Kirchengebäudes stützt, führe ich nur einiges an.

Im Adamsspiel des 12. und 13. Jahrhunderts wurde (nach Vossler) als Szenerie vor der Kirchenfassade das irdische Paradies, die Erde und die Hölle aufgebaut, während das Kirchengebäude selbst den Himmel vorstellte, aus dessen Innerem die Stimme Gottes ertönte.

Der Jüngere Titurel schildert den Gralstempel — das sollte nicht mehr bestritten werden — als einen ins Phantastische übertriebenen, zum vollen Vieleck ergänzten Kathedralchor. Dabei hat dem Dichter nach seiner eigenen Angabe das himmlische Jerusalem als Vorbild vorgeschwebt, das heißt aber — die Kathedrale.

Wenn bei van Eyck Maria im Inneren einer Kathedrale steht, so heißt das unter anderem auch, daß sie „im Himmel" dargestellt wird. Noch bei Memling wird die Pforte des Himmels als ein gotisches Kirchenportal in hochgotischen Formen aufgefaßt. Und ganz am Ende der Epoche sieht Hieronymus Bosch das Paradies in Form eines Paradiesesgartens, das zweite Paradies, den neuen Himmel, aber in Gestalt einer gotischen Architektur.

V

Zu den hier angeführten, neu erschlossenen Fällen, in denen Architekturen einen darstellenden Sinn haben, kommen die älteren, bisher schon bekannten, auf die ich nur kurz hinweise.

Schon die ältesten Großbauten der Menschheit, so der sumerische
Zikurat-Tempel von Ur, sind Werke abbildender Kunst. Es ist Abb. 45
falsch, diese Gebilde als Türme anzusprechen. Ihr eigentlicher Sinn tritt noch an dem berühmtesten Abkömmling der Gruppe — dem babylonischen „Turm" — hervor; die ursprüngliche Idee ist wohl die des Götterberges, aber verstanden in kosmologischer Bedeutung: die sieben Stufen, zu denen eine achte so hoch wie der ganze Zikurat unter der Erde vorgestellt wird, sind ein Abbild des unter- und oberirdischen Kosmos, die Terrassen offenbar als sieben übereinandergetürmte „Himmel" aufzufassen. Am babylonischen Zikurat waren die Stufen nach der Überlieferung verschieden gefärbt. Auf der obersten steht — „im siebenten Himmel" — der Hochtempel der Gottheit, selbst Urbild des irdischen Tempels zu Füßen des

ganzen Baues, in dem das Bild der Gottheit von den Menschen verehrt wird und die Gottheit „erscheint“ [14]. Der Hochtempel von Uruk hatte den Namen „Escharra“, das ist Tempel des Alls [15].

Ein ähnlicher Bedeutungssinn ist bei den vom Tempel gekrönten Abb. 46 Stufenpyramiden der Maya und Azteken und ihren Ablegern in Peru ebenso zu vermuten [16] und bleibt an den ägyptischen Stufenpyramiden (die allerdings keine Hochtempel trugen) noch zu untersuchen. An Abb. 47 indischen Stufentempeln ist er uns schon begegnet [17]. Von hier übernehmen ihn die ostasiatischen Pagoden [18].

Der altägyptische Tempel war Darstellung dessen, was wir in unserer Sprache das „Jenseits“ nennen würden. Nach L. Curtius ergibt sich ein merkwürdig-wunderbares System als leitende Idee der Dekoration des Innenraumes der 5. Dynastie: Der Boden ist die Erde (die Basen der Säulen waren braun bemalt), aus der Wasserpflanzen oder Palmen wachsen (eine reiche Bemalung der tektonischen Pflanzensäule unterstützte die Wiedergabe der natürlichen Vorbilder), und über diesen breitet sich leicht und frei — da der schlichte, würfelförmige Abakus aus der Betrachtung des Säulenkapitels ausscheiden sollte — das Firmament, in Gestalt einer mit goldenen Sternen auf blauem Grund, später mit der Sonne, Sternbildern und fliegendem Getier verzierten Decke. Diese Symbolik ist aber nicht zufällig, auch nicht etwa ein geistreicher, bloß poetischer Einfall, sondern der kosmisch verstandene Raum ist eben die Wohnung der im Weltganzen wirkenden Gottheit, ihrer Inkarnation, des Königs und der zu ihr zurückkehrenden oder ihr ähnlich gedachten Seele [19].

Die Wölbung des *mykenischen* Kuppelgrabes hat zweifellos Himmelsbedeutung; eherne Rosetten an ihrer Wölbung sind tektonische Bilder der Sterne [19].

Völlig gesichert durch die zeitgenössischen Schriftquellen der

14 Koldewey, Das wiedererstehende Babylon (1925). — E. Unger, Babylon, die heilige Stadt, nach der Beschreibung der Babylonier. Berlin 1931.

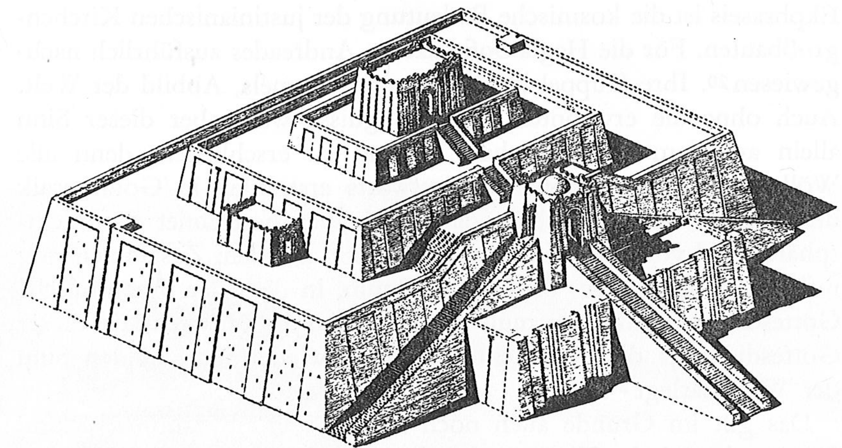
15 E. Unger, Die deutschen Ausgrabungen in Warka und die antike Stadt Uruk. Forschungen und Fortschritte V (1929), Seite 353.

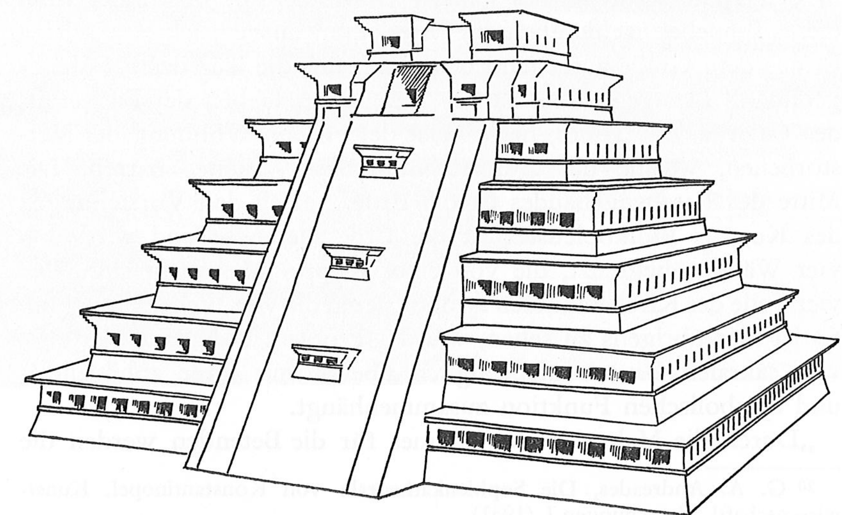
16 Zur „symbolischen Architektur“ Indiens sind zu vergleichen die Beiträge O. Reuthers in Wasmuths Lexikon der Baukunst, III (1931).

17 R. Heine-Geldern, Weltbild und Bauform in Südostasien. Wiener Beiträge zur Kunst und Kultur Asiens, Band IV (1930), Seite 28ff.

18 F. Oehlmann, Die Pagode im Rahmen der Denkmalkunst. Forschungen und Fortschritte VII (1932), Seite 193ff.

19 L. Curtius, Die antike Kunst, Band I, Seite 42. Handb. f. Kunstwissenschaft.





45 Zikurat von Ur 46 Stufentempel von Tajin

Ekphraseis ist die kosmische Bedeutung der justinianischen Kirchengroßbauten. Für die Hagia Sofia hat sie Andreades ausführlich nachgewiesen[20]. Ihre Kuppel ist Abbild des Himmels, Abbild der Welt. Auch ohne die erwähnten Schriftzeugnisse wäre aber dieser Sinn allein aus dem künstlerischen Bestand zu erschließen, denn alle Wölbungen vom Hauptgesims aufwärts erstrahlen in Goldmosaik und scheinen zu schweben, das Gold aber bezeichnet die Lichtsphäre. Und völlig eindeutig wird der Sinn aus dem Zusammenhang mit der Liturgie dieses Baues. Der Raum, in dem der byzantinische Gottesdienst stattfindet, muß das Weltall symbolisieren, da dieser Gottesdienst ja die Geschichte der Welt wiedergibt und den Sinn der Welt darlegt[21].

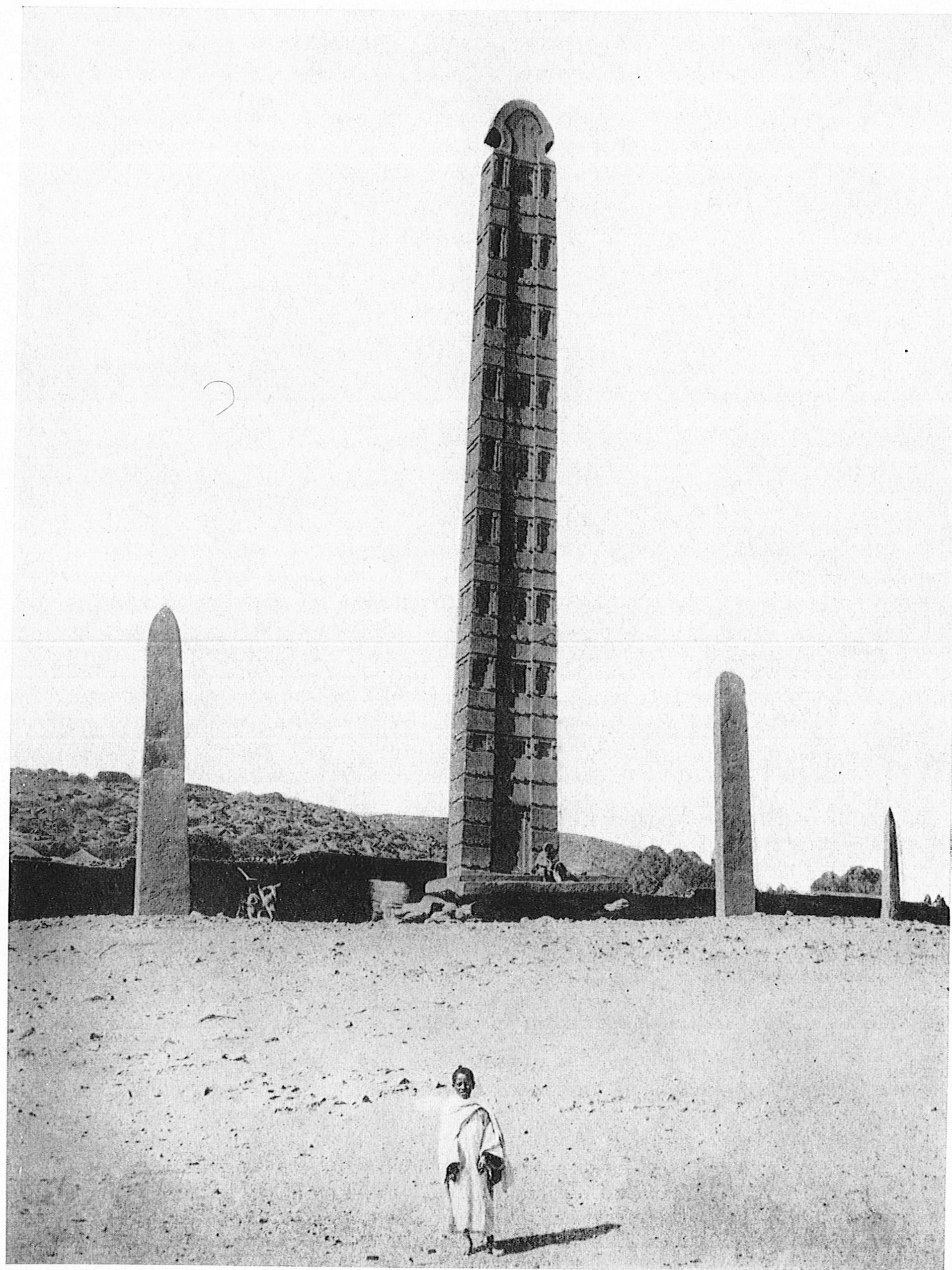
Das gilt im Grunde auch noch für das mittelbyzantinische und für das altrussische Kirchengebäude[22]. An ihm läßt sich der innige Zusammenhang von abbildender Bedeutung des Baues und symbolischen Bildelementen, von Ikonologie und Liturgie besonders klar verfolgen[23]. Das Kircheninnere ist das Weltall. Der Altar ist das Paradies, das im Osten gelegen ist. Die kaiserliche Tür heißt auch die Tür des Paradieses. In der Osterwoche bleibt die Haupttür in den Altar während des ganzen Gottesdienstes offen; der Sinn dieses Brauches ist deutlich im Osterkanon ausgedrückt: „Christus ist aus dem Grabe auferstanden und hat uns die Tür des Paradieses geöffnet.“ Demgegenüber ist der Westen das Gebiet der Finsternis, des Grames, des Todes, das Gebiet der ewigen Wohnung der Verstorbenen, welche der Auferstehung, des Gerichtes harren. Die Mitte des Kirchengebäudes ist die Erde. „Nach den Vorstellungen des Kosmas Indikopleustes ist die Erde viereckig und wird von vier Wänden begrenzt, die von einer Kuppel überwölbt sind. Die vier Teile des Kircheninneren symbolisieren die vier Weltrichtungen.“ Es ist hier übrigens zu sehen, wie das Problem der „Orientierung“ von sakralen Bauten ursprünglich überall mit ihrer abbildenden und symbolischen Funktion zusammenhängt.

„Durch die Malereien des Raumes für die Betenden werden die

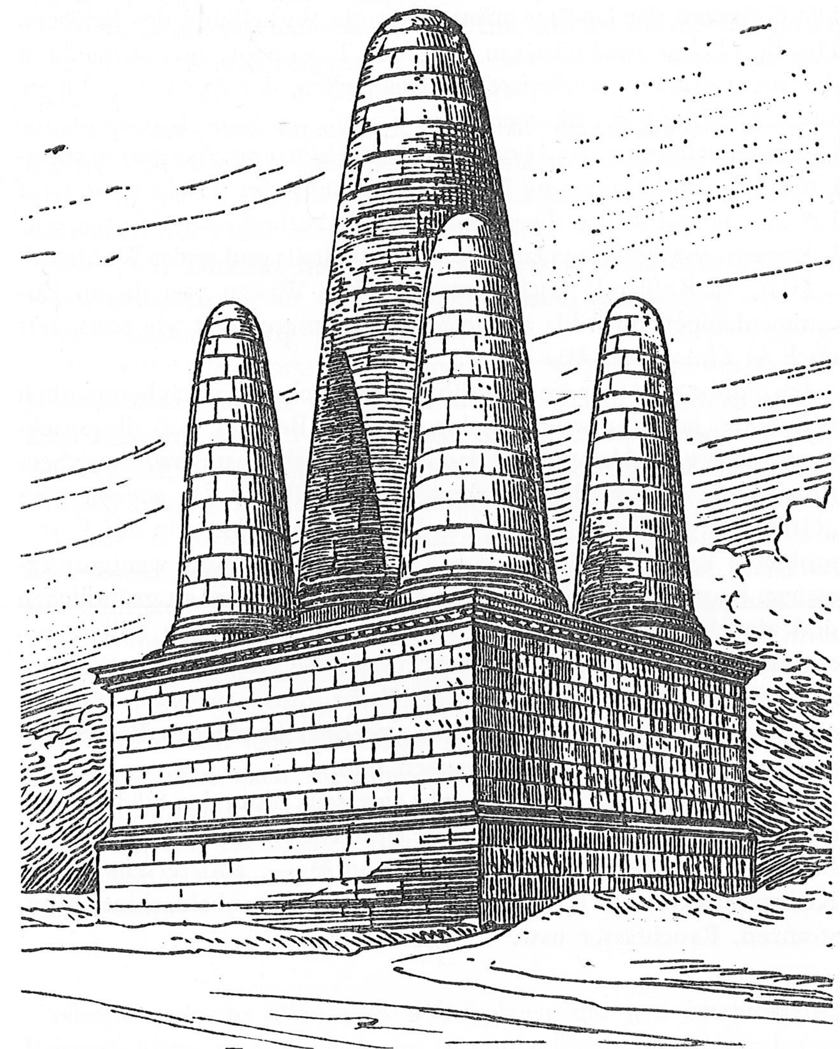
20 G. A. Andreades, Die Sophienkathedrale von Konstantinopel. Kunstwissenschaftl. Forschungen I (1931).
21 Andreades a. a. O., Seite 58–60.
22 Gass, Symbolik der griechischen Kirche. Berlin 1872.
23 M. Alpatov–N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, Dr. Benno-Filser-Verlag, Augsburg o. J., Seite 206–207.



47 Monolithe Stufentempel von Mamallapuram (Indien)



48 Aksum, Stockwerkstele



49 Etruskisches Grabmal

verschiedenen Entwicklungsphasen der irdischen Welt dargestellt." „Über der Erde schwebt in der Hauptkuppel die Gestalt des Schöpfers. Die Gestalten der Urväter erinnern an die Verheißung des Erlösers. Die Propheten symbolisieren das Alte Testament; die Darstellung der wichtigsten Geschehnisse der Evangelien, der Apostelgeschichte sowie Abbildung der ökumenischen Konzile das Neue Testament; die Einzeldarstellungen der Apostel, Bischöfe, Märtyrer, Asketen versinnbildlichen auf Wänden und Pfeilern die Stützen der Kirche Gottes auf Erden. Die bildlichen Darstellungen der orthodoxen Kirchen enthalten eine symbolische Darstellung des Weltalls und seines Werdens."

Hier, in Rußland, reicht das lebendige Wissen von diesen Zusammenhängen noch bis an die Schwelle unserer Zeit wie sonst nur noch in Südostasien[24].

Ich glaube, daß hier die angeführten Beispiele sich noch beträchtlich vermehren lassen. Gewiß scheint mir zum Beispiel, daß die Stockwerkstelen von Aksum abbildenden Sinn haben, ungewiß welchen. Abb. 48 Ebenso die etruskischen Grabmäler vom Typus des sogenannten „Grabmals des Porsenna". Abb. 49 Diese Dinge haben eine rein auf Formprobleme und Stilphänomene eingestellte Forschung wenig interessiert. Es mangelt in den meisten Fällen noch immer an gründlichen und eindringenden Einzeluntersuchungen. In manchen Fällen, wo es uns heute schwerfällt, den ursprünglichen, abbildenden Sinn anzugeben, mag er ehemals durch die Farbe, durch plastische Zutaten oder durch die Vorgänge, die sich vor oder in solchen Bauten abspielen, ganz unzweideutig gewesen sein.

Die abbildende Architektur reicht einerseits bis in den Städtebau — es gibt ganze Städte, die Abbilder von Himmelsstädten sind zum Beispiel Sendschirli oder Angkor Thom[24] —, andererseits in die Abb. 43 Kleinarchitektur der Kronen, Lichtkronen, Statuenbaldachine, Monstranzen, Rauchfässer usw.

VI

Im allgemeinen kommt einzelnen Teilen ein bestimmter Sinn nur kraft ihres Stehens im Gesamtzusammenhang eines abbildenden Kunstwerks zu, bei abbildenden Architekturen ebenso wie bei gemalten Bildern. So hat die ägyptische Pflanzensäule ihren konkreten

[24] R. Heine-Geldern, Weltbild und Bauform in Südostasien.

Abbildungssinn als Abbreviatur der irdischen Sphäre nur innerhalb des Bildprogramms des Tempels.

Der Bedeutungsgehalt solcher Teile mit unselbständiger Bedeutung wandelt sich beim Übergang in neuen ikonographischen Zusammenhang: so ist das große Radfenster innerhalb des spätromanischen Kirchenbaues noch Glücksrad, wird an den Fassaden gotischer Kathedralen zu einem Majestas- und Sonnensymbol und verwandelt Abb. 51 sich wohl erst in spätgotischer Zeit in eine mystischen Sinn tragende oder auch nur mehr rein dekorative „Rose"[25].

Nur ganz kurz sei hingewiesen auf solche Teile oder Elemente von Architekturen, die ihren Abbildungssinn unabhängig von dem Gesamtzusammenhang weitertragen.

Hier steht allen voran das Element der Kuppel, mit der sich der Himmelssinn offenbar schon seit ältester Urzeit verbindet und in allen Kulturen und zu allen Zeiten, die dieses Bauelement kennen, wiederkehrt, bis er zum Schluß in den Planetarien zu einem realistischen Abbild des sichtbaren Himmels degeneriert.

Daran ist anzuschließen die von vier Stützen getragene Flachdecke oder Kuppel: der „Baldachin", wie die Kuppel gleichfalls seit frühesten Zeiten ein allgemein verstandenes Himmelsbild. Als Traghimmel bei Prozessionen über dem Allerheiligsten, als Thronhimmel über dem Monarchen, als Betthimmel trägt er in unserer Sprache noch heute den Himmelsnamen. Wenn diese Idee überwertig wird und jene gewaltigen luftigen Systeme des Bauens erzeugt, die man nach meinem Vorschlag Baldachinsysteme nennt (so das justinianische und das gotische), ist das immer ein Anzeichen dafür, daß den aus solchen Baldachinzellen gefügten Gebäuden ein Himmelssinn zukommt[26].

VII

Nimmt man zu allen diesen Beispielen die neu erschlossenen Beispiele hinzu, so ergibt sich eine Gesamtauffassung der historischen

[25] W. Mersmann, Die Bedeutung der Rundfenster im Mittelalter. Wiener Dissertation (ungedruckt) 1944.

[26] H. S., Das erste mittelalterliche Architektursystem. Kunstwissenschaftliche Forschungen, Bd. II (1933), Seite 25ff. Epochen und Werke, Bd. I, Seite 80 bis 139. — Zur Geschichte des justinianischen Architektursystems. Byz. Zschr. XXXV (1935), Seite 38ff.

Architektur, die geradezu eine Umkehrung der bisherigen bedeutet. Wenn es bisher scheinen könnte, als ob nur in uralten Hochkulturen und außer ihnen höchstens in gelegentlichen vereinzelten „ricorsi" der Architektur ein darstellender Sinn verliehen worden wäre, so ändert sich jetzt das Bild vollkommen.

Mindestens als heuristische Hypothese darf man annehmen, daß vom Aufkommen monumentaler Architektur an und seit ihrer Herrschaft über die anderen Künste in allen Kulturen und Epochen die bedeutungshafte Architektur für die Sakralarchitektur als Normalfall vorauszusetzen ist, während die Kulturen oder Epochen, in denen die große Architektur nichts darstellt, sondern nur *ist*, weitaus in der Minderheit bleiben. Dabei ist zur Sakralarchitektur auch der Königspalast zu zählen.

Im ersten Augenblick sieht es so aus, als ob nur jene Epochen, die eine naturalistische, auf das Diesseits gerichtete Malerei und Bildhauerei kennen, eine bedeutungsfreie Architektur besäßen, während alle Epochen mit einer symbolischen Kunst gerade in einer alle Künste in ihren Dienst ziehenden abbildenden Architektur wurzeln. Es sind im wesentlichen also nur die antike Kunst und die europäische seit der Renaissance bis auf unsere Tage, die die abbildende Architektur nicht kennen.

Aber selbst in diesen Zeiten wirkt die ältere und man darf jetzt ruhig sagen: ursprünglichere Auffassung noch nach. Im Gesamtkunstwerk von Versailles zum Beispiel — das im Bereich der französischen Kunst die säkulare Entsprechung zum Gesamtkunstwerk der Kathedrale ist — spielt der Gedanke, das Gesamtwerk, Schloß und Park mit allen ihnen eingeordneten Künsten, einer einheitlichen Bedeutung zu unterstellen, noch deutlich mit: „Versailles ist der Ruhort des Königs Sonne"[27]. Wenn hier diese Bedeutung mehr spielend durchgeführt wird, so ist sie doch zweifellos da, und zwar keineswegs nachträglich unterlegt, sondern die Gestaltung selbst mitbestimmend. Aber sie ist jetzt nicht mehr „real", sondern allegorisch, was sich ausführlich zeigen läßt.

Sogar in dem fast gänzlich entmythisierten 19. Jahrhundert ist ein Nachklang solcher Vorstellungen noch durchaus möglich. In den Entwürfen der Revolutionsarchitekten erscheinen Kugelentwürfe als Abbilder des Weltalls oder der nun in eisiger Abstraktheit gedachten Himmelssphäre (Ledoux' Friedhof von Chaux, Boullées Denkmal für Newton, Lequeus „Temple de la Terre" — eine Art Planetarium —, usw.)[28]. Die berühmte Weltausstellung von 1867 in Paris — die in der Geschichte dieser Veranstaltungen einen in mehr als einer Hinsicht nicht wieder erreichten Höhepunkt bildet — gestaltet den Hauptbau der Ausstellung, eine riesenhafte Rotunde aus Eisen und Glas, bewußt zu einem symbolischen Abbild der Welt. Das war den Planern der Ausstellung sehr wohl bewußt. In dem monumentalen Ausstellungswerk heißt es: „Faire la tour de ce palais, circulaire comme l'équateur, c'est littéralement tourner autour du monde, tous les peuples sont venus: ennemis vivent en paix côté à côté. Ainsi qu'à l'origine des choses sur l'orbe des eaux, l'Esprit Divin plane sur cette orbe de fer[29]". Die Ausstellung ist ein Bild des Kosmos und eine „visio pacis".

In diesem Gesamtüberblick tritt die auch sonst immer wieder zu bemerkende Sonderstellung der Antike sehr auffallend hervor. Denn so weit wir sehen, scheint unter allen Sakralgebäuden, die am Beginn der großen Hochkulturen stehen, nur der griechische Tempel frei von einem abbildenden und symbolischen Sinn — nichts anderes als Haus der Gottheit — zu sein. Erst in der späteren römischen Antike taucht, wohl unter orientalischem Einfluß, bedeutungshafte Architektur wieder auf: das Pantheon als Bild des Kosmos.

VIII

Ein Überblick über diese äußerst verschiedenartigen Möglichkeiten abbildender Architektur läßt zwei Themenkreise hervortreten.

Die Architektur (fast immer in Verbindung mit anderen ihr eingeordneten Künsten) stellt das „Jenseits" dar und hier vor allem den Himmel.

Der Himmel kann dabei sein ein Abbild der Welt, selber Erde und Himmel umfassend wie im ägyptischen Tempel. Der Himmel

[27] H. S., Vermutungen und Fragen zur Bestimmung der altfranzösischen Kunst. [Siehe unten Seite 325, sowie Seite 240ff.]

[28] H. S., Die Kugel als Gebäude, oder das Bodenlose. In der Zeitschrift ‚Das Werk des Künstlers', 1939, Seite 278ff.

[29] L'exposition universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisée par la commission imperiale. Tome 2, page 322.

kann sein: Himmelsgewölbe oder Himmelsbau, und hier wieder Himmelsstadt, Himmelsburg, Himmelssaal; alle Bedeutungen können einander auch durchdringen und überlagern [30].

Oder die Architektur stellt die Welt, das Weltall oder den Kosmos, den Weltenbau dar, und zwar unter den verschiedenartigsten mythisch-kosmologischen Vorstellungen.

Das Weltall kann sein ein stufenförmiger Berg, es kann sein ein Weltenwagen. Es kann vorgestellt und architektonisch gestaltet werden als Weltenbaum — wie in einer anderen Gruppe indischer Tempel, von denen gleichfalls Zimmer gehandelt hat und deren eigentümliche, unserem architektonischen Empfinden scheinbar widerstrebende Gestalt nur so zu verstehen ist [31].

Welche andere Themen daneben dem architektonischen Gestalten noch zugänglich sind, bleibe offen. Ich führe nur ein Beispiel noch an, das sich scheinbar keinem dieser beiden hervorgehobenen Themenkreise einordnen läßt.

„Südlich neben dem Sonnenheiligtum von Abusir lag das dreißig Meter lange, aus Ziegeln gebaute Schiff" — seine Reste sind noch heute verhältnismäßig gut erhalten — „in dem man sich den Gott nach seiner Fahrt hier im Westen gelandet dachte und in dem bestimmte Kulthandlungen zu vollziehen waren". [32] Die eigentliche Bedeutung solcher Architektur — die hier aber schon in „gebaute Plastik" umschlägt — bleibt noch zu erschließen.

In jedem Falle aber werden Wesenheiten dargestellt, die sich jeder natürlichen Erfahrung entziehen und nur einer geistigen Schau per analogiam zugänglich sind.

Von daher ist es aber nun wesensmäßig zu verstehen, daß bei einem Übergang zu einer die Erfahrung der Sinne darstellenden Kunst die abbildende Architektur verdrängt wird und ihre Rolle an eine neuartige Malerei abgibt. Kennzeichen einer solchen Malerei des Sinnenhaften sind: die Darstellung des nicht „Objektiven", der Schatten, der Beleuchtung, der Perspektive.

[30] Nebenbei: das Paradies als Garten kann durch die Gartenkunst dargestellt werden. — Vgl. dazu die zeitgenössischen Zeugnisse bei F. Hallbaum, Der Landschaftsgarten, München 1927.

[31] Zur Symbolik der Hindutempel. Forschungen und Fortschritte 13 (1937), Seite 135.

[32] H. Schäfer, Die Kunst Ägyptens. Propyläen-Kunstgeschichte, Band II, Seite 37.

Erst diese Malerei ersetzt dann im Laufe ihrer Entwicklung das übersinnliche Himmelsbild des Mittelalters, das mit architektonischen Mitteln zur Anschauung gebracht werden konnte, durch ein Himmelsbild, dem die Erfahrung des „natürlichen Himmels" zugrunde liegt und das nur mehr mit malerischen Mitteln gestaltet werden kann: den Himmel als Wolken- und Luftreich. Und dieses malerische Himmelsbild bestimmt in abgeleiteter Weise auch noch die „aufgeklärte" Vorstellung vom „Himmel" bis in unsere Tage.

IX

Warum kann man nicht einfach von einer „symbolischen Bedeutung" von Architekturen sprechen? Muß man solche Architekturen als Werke abbildender Kunst bezeichnen [33]? Ist es nötig, so weit zu gehen?

Ich halte das für nötig, um zwei Klassen grundverschiedener Sachverhalte klar zu unterscheiden.

Wenn, wie eine Wiener Dissertation F. Unterkirchers überzeugend nachgewiesen hat [34], in den doppelchörigen ottonischen Kirchen sich die Doppelpoligkeit von Imperium und Sacerdotium spiegelt, so darf man einen solchen Kirchenbau als „Symbol des Reichs", oder besser als symbolischen Ausdruck der Reichsidee, bezeichnen; es hätte aber keinen Sinn, von einem Abbild des Reichs zu sprechen.

Wenn dagegen die Kathedrale das Himmelsbild der geistlichen Dichtung mit den Mitteln aller Künste bauend darstellt, so darf man von Abbild sprechen. *Abbild und Abgebildetes (oder Bild und Urbild) liegen dabei auf einer Ebene: beides sind Bauten.* Abgebildet wird ein phantasierter Himmelsbau durch einen wirklichen Bau. Und so in allen anderen Fällen, in denen wir Architekturen als Werke „abbildender" Kunst bezeichnet haben.

Man könnte sogar — im Hinblick auf die bildenden Künste im engeren Sinne — solche Bauten einfach als „bildende Kunst" be-

[33] Das Wort von der „Architektur als darstellender Kunst" ist zuerst in einem Briefe Lothar Kitschelts an mich aus dem Jahre 1936 gefallen. Ich ziehe es vor, von abbildender Kunst zu sprechen, weil der Ausdruck „darstellende Kunst" schon für die Künste des Theaters vergeben ist.

[34] Der Sinn der deutschen Doppelchöre. Wiener Dissertation (Mskr.) 1942.

zeichnen. Diese Bezeichnung empfiehlt sich nur aus praktischen Gründen nicht, vom Theoretischen her gesehen wäre sie vielleicht noch angemessener.

Innerhalb der Klasse „Architektur als abbildende Kunst" begegnet man nun den verschiedensten Arten des Abbildens, der Zuordnung von Urbild und Abbild.

Aus der gemeinchristlichen Vorstellung von der Himmelsstadt zum Beispiel hebt die altchristliche Basilika in ihrer Darstellung ganz andere Seiten heraus als die romanische Lichtkrone oder die gotische Kathedrale. Aber nicht nur das; es werden nicht nur verschiedene Seiten herausgehoben, sondern auch das Prinzip der Zuordnung und, wenn man so sagen darf, die tertia comparationis sind jedesmal andere. Man könnte die altchristliche Basilika eine realistische, die ottonischen Lichtkronen eine sinnbildliche, die Kathedrale eine versinnlichende Darstellung nennen.

Wie die Kathedrale selbst (keineswegs nur die mit ihr verbundene Plastik) eine Blütezeit der versinnlichenden Kunst einleitet und was dieser entscheidende Übergang geschichtlich bedeutet, habe ich an anderem Orte dargestellt[35].

Für weitere Unterklassen muß die passendste Terminologie erst noch erarbeitet werden. Dies alles kann nur ein erster Hinweis auf die sich hier verbergenden Probleme sein und bedarf eingehender Untersuchung und Begründung. Ich verkenne nicht, daß die Dinge nicht so einfach liegen, wie sie eine erste Überschau notwendigerweise darstellen muß: abbildende und symbolische Funktion können sich überlagern. Das byzantinische Kirchengebäude zum Beispiel ist „gleichzeitig eine Darstellung Gottes, ein Bild der ideellen und geistigen Welt, eine Darstellung des Menschen und ein Symbol der Seele[36]".

Innerhalb der Klasse „Architekturen mit symbolischer Bedeutung" muß man noch einmal grundlegend danach unterscheiden, ob die symbolische Bedeutung mit dem Bau selbst mitgesetzt wird und von ihm nicht weggedacht werden kann, ohne seinen Gesamtsinn zu beeinträchtigen, oder ob sie bloß nachträglich unterlegt und für den ursprünglichen Sinn des Baues bedeutungslos ist, wie zum

[35] H. S., Die Entstehung der Kathedrale. 1950.

[36] G. A. Andreades, Die Sophienkathedrale von Konstantinopel, a. a. O. Seite 65ff.

Beispiel in vielen Fällen, die Sauer in seiner „Symbolik des Kirchengebäudes" anführt[37].

X

Es mag die hier vorgetragene Auffassung abschließen und sichern, wenn man sich die Frage vorlegt, wie es kommen konnte, daß die abbildende Funktion von Architekturen — abgesehen von wenigen Fällen — bisher so wenig berücksichtigt wurde.

Der Grund dafür liegt wahrscheinlich in folgenden drei Umständen.

Erstens: Das Suchen nach „symbolischer Bedeutung" von Architekturen ist diskreditiert worden durch die unreinliche Vermengung solcher Fälle, bei denen die Bedeutung ganz offenbar nachträglich unterstellt ist und mit dem Baugedanken selbst nichts zu tun hat, mit jenen, in denen Architekturen eine echte Symbolbedeutung oder gar ein abbildender Sinn zukommt.

Zweitens: Die Forschungen über Architektur werden angestellt in einer Zeit, die selbst Teilepoche jener oben herausgehobenen Gesamtepoche der europäischen Kunst ist, die auf eine direkte Darstellung des die Sinnenerfahrung Überschreitenden verzichtet und der Architektur ihren ehemaligen abbildenden Sinn, von verschwindenden Resten abgesehen, genommen hat. Nur noch selten flackern in ihr schattenhafte Erinnerungen an jene ursprünglichen Verhältnisse auf, entwertet ins nur Allegorische.

Drittens: Wir leben in einer Epoche, die seit 150 Jahren den innigen Zusammenhang der Künste miteinander zerrissen und die Autonomie der einzelnen Künste proklamiert hat. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts spukt der Gedanke einer vermeintlich „reinen", von allen plastischen und malerischen Beimengungen gereinigten Architektur, deren Grundlage die pure Geometrie sein soll. Daß durch diese falsche „Autonomie" die Architektur ihr wahres Wesen einbüßt und in eine andere noch drückendere Heteronomie gerät, ist heute noch wenigen bewußt[38]. Zu einer echten Architektur gehört wesentlich ihre Macht, sich andere Künste ein- und unterzuordnen.

[37] J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, 2. Auflage 1924.

[38] G. Hoeltje, Deutsche Lit.-Ztg. 1935, Spalte 1696–1701.

Dies führt auf ein anderes, noch zu schreibendes Kapitel einer Architekturtheorie, dessen Überschrift lauten müßte: „Architektur als Ordnungsmacht“, das vor allem das Verhältnis zwischen Architektur und Bauen (Architektur und Haus) zu klären hätte. Es hängt innig mit dem hier umrissenen zusammen. Denn die große abbildende Architektur ist immer zugleich Gesamtkunstwerk. Sie schließt nicht nur Elemente der Plastik und Malerei mit ein, Ornamentik, Schrift, Kleinkünste und schmückende Künste, sondern auch Musik, dramatische Kunst und Zeremoniell — sämtliche bezogen auf einen kultischen Mittelpunkt.

Diese Idee ist in ihrer vollen Tiefe dem 19. Jahrhundert unzugänglich und kehrt hier nur als romantische Sehnsucht wieder. Das Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts, am großartigsten entworfen in Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft“ (1850), will den Kult aus der Kunst heraus schaffen und stellt damit die ursprüngliche Ordnung, wie in so vielen anderen Gebieten, auf den Kopf.

Für die Kunstgeschichte erschließen die hier gewonnenen Erkenntnisse — wenn man sie gelten läßt — ein weites Feld neuer historischer Einzelforschung. Während die Stilgeschichte sich heute vielfach in eine sterile Mikroskopie verliert, wartet hier fruchtbarstes Neuland.

Darüber hinaus stellen sie der Kunstgeschichte als Zukunftsziel zwei neue Darstellungsaufgaben: Die Kunstgeschichte aller Künste zu schreiben als die Geschichte ursprünglicher großer sakral gebundener Gesamtkunstwerke, ihrer Auflösung und der Säkularisation des Erbes. Und zugleich die Geschichte dieser Gesamtkunstwerke und der sie tragenden Architektur zu schreiben als Geschichte der „bildenden“ Künste.

Damit wird aufs engste zusammenhängen die so lange schon erwartete Erneuerung der Ikonographie und ihre Verwandlung in eine Ikonologie. Nicht im Sinne der Ikonologien des Barock, sondern verstanden als eine neue Wissenschaft vom Daseinsgrund der Bilder.

ALLEGORIE UND ARCHITEKTUR

I

In unseren Tagen ist zweifellos eine Rehabilitierung der Allegorie in Gang gekommen, und auch der Kongreß, der sich das Thema „Retorica e Barocco“ gestellt hat, wird an dem Thema der Allegorie nicht vorübergehen. Es ist jedenfalls schon heute nicht mehr möglich, die Allegorie — wie es vor nicht zu langer Zeit noch ein bedeutender Gelehrter getan hat — als eine hybride Mißbildung aus Infantilismus und Rationalismus zu verurteilen.

Ich möchte davor warnen, das schwierige Thema der Allegorie nur theoretisch-spekulativ, unhistorisch zu behandeln und allzu rasch mit dem Versuch zu beginnen, das Wesen der Allegorie gegen das Symbol begrifflich abzugrenzen. Wobei die Allegorie meistens schon im vorhinein verurteilt ist. Diejenigen, die solche Versuche unternehmen, haben meistens viel zuwenig Erfahrung über die unendlich vielfältigen und komplexen Formen, welche der Allegorismus zum Beispiel auf der Höhe des Barock entwickelt hat. Es ist notwendig, nicht möglichst viele, wohl aber möglichst charakteristische, möglichst reiche und möglichst verschiedenartige Formen des Allegorismus ins Auge zu fassen, bevor man eine schärfere begriffliche Bestimmung versucht. Jedenfalls führt oft schon eine einzige eindringende Analyse des komplexen allegorischen Gehaltes eines barocken Werkes tiefer in die Möglichkeiten der Allegorie ein als manche spekulativen Erörterungen. Ich denke zum Beispiel an Heckschers Analyse von Berninis Elefanten mit dem Obelisken vor Santa Maria sopra Minerva[1]. In den Arbeiten des Warburg-Instituts liegt schon reiches Material an Einzeluntersuchungen vor; hier wird der Name Erwin Panofsky immer an erster Stelle genannt werden.

1 William S. Heckscher, Bernini's elephant and obelisk. In: Art Bulletin 29 (1947), Seite 155–182.

Wenn man so historisch-kasuistisch verfährt, stellt es sich bald heraus, daß es notwendig ist, die eigentliche Allegorie nicht zu isolieren, sondern zugleich mit der Allegorie im engeren Sinne (der personifizierenden Allegorie) auch die Embleme, Impresen, Devisen Hieroglyphen, Zahlen usw. mit in den Kreis der Betrachtung zu ziehen und dabei auch die allegorische Architektur nicht zu vergessen.

Es erweist sich ferner als notwendig, die theoretischen Traktate der Zeit — auch diejenigen, die scheinbar viel Abstruses und Ungereimtes enthalten — zu berücksichtigen, wie das Wilhelm Mrazek mit Erfolg getan hat[2]. Insbesondere auch ihre Terminologie. Es ist zum Beispiel sehr förderlich, für eine richtige Vorstellung vom Allegorisieren zu bemerken, daß die zeitgenössische Theorie den Terminus „Allegorie" als Gattungsnamen so gut wie nicht verwendet (wo sie es doch tut, nennt sie so die Personifikation von „Dingen, die es nicht gibt"), sondern fast immer nur von einem „sensus allegoricus" spricht. Nicht nur kann jede Bildgattung einen „sensus allegoricus" tragen: das Historienbild, das sogenannte Genrebild (zum Beispiel eine Allegorie der fünf Sinne), die Landschaft, das Stilleben (zum Beispiel Vanitas-Stilleben), sondern auch — wie noch zu zeigen sein wird — die Architektur.

Weitere wichtige Termini technici der barocken Kunsttheorie sind die „allegatio" und die „allusio". Wir werden sie weiter unten in praxi erläutern und als sehr nützlich und zutreffend erkennen, obwohl sie der Kunstgeschichte unserer Tage ganz fremd geworden waren, bevor Mrazek sie wieder zum Leben erweckt hat.

Wenn man so, wie wir es vorgeschlagen haben, vorsichtig mit der Analyse einzelner charakteristischer Fälle beginnt, kann man doch gewisse regulative Vorstellungen von dem Wesen der Allegorie bei der Interpretation nicht entbehren. Mrazek hat sie am Schluß seiner Abhandlung in einigen Punkten zusammengefaßt, die meines Erachtens von grundlegender Wichtigkeit sind. Da seine Abhandlung noch wenig bekannt ist, wiederhole ich die Hauptpunkte hier mit einigen leichten Änderungen:

1. Für die barocken Kunstäußerungen ist das religiös-weltanschauliche Grundverhalten nach dem modus einer universalen Analogie eine bestimmende Grundlage. Solche Analogien entdeckt der Künstler durch sein Gestalten, macht sie sichtbar. — Wo die Analogia entis nicht mehr wahr-genommen (nämlich geglaubt und *gesehen*) wird, ist dem Allegorismus der Boden entzogen; er stirbt.

2. Die daraus entstehende Kunstform der Allegorie im weitesten Sinne ist kein bloßes Kuriosum, sondern die konsequente Ausschöpfung und Weiterbildung dieser Analogien mit Hilfe einer exakten sinnlichen Phantasie. Die Allegorie ist Wesensausdruck der barocken Künste, und auch darin ist der Barock Fortsetzer der Klassischen Kunst.

3. Deshalb ist jedes barocke Werk nach den Bestimmungspunkten des sensus allegoricus, der Allegation und der Allusion — und, füge ich hinzu, der Kongruenz — zu analysieren. Die dem sensus allegoricus eigene Polyvalenz kann durch Allegation und Allusion zu einer eindeutigen und gültigen Aussage präzisiert werden[3].

Ich habe diesen ausgezeichneten Richtlinien zunächst nur eines hinzuzufügen:

4. Bei der Deutung eines allegorischen Elementes wird es oft notwendig sein, das allegorische Feld zu ermitteln, dem dieses Element zugehört. Ich gebrauche das Wort „Feld" dabei in einem ähnlichen Sinne, wie die Linguisten von einem Wortfeld sprechen.

Soviel von den ersten Problemen, welche die Allegorie dem Kunsthistoriker stellt. Nun zum Problem „Allegorie und Architektur". Ich möchte zuerst an dem „plastischen" Beispiel des Obelisken auf der Piazza di San Pietro in Rom den polyvalenten sensus allegoricus einer sehr einfachen und konstanten architektonischen Form zeigen. Das Beispiel führt in den Zentralbereich des Barock auch im geistigen Sinne ein. Dann möchte ich am Beispiel von Schloß Versailles zeigen, wie — umgekehrt — der das ganze Gesamtkunstwerk bestimmende sensus allegoricus sich in ganz verschiedenen künstlerischen Gestalten darstellen kann. Schließlich möchte ich am Beispiel der Wiener Karlskirche andeuten, auf welche Weise ein sehr komplexes architektonisches Kunstwerk mehrfache allegorische Signifikation tragen kann. Je ein Werk des Cinquecento, des Seicento, des Settecento; je ein italienisches, französisches, deutsches.

2 W. Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenmalerei. — In den Sitzungsberichten der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 228. Band, 3. Abhandlung, 1953.

3 Die anderen drei Punkte bei Mrazek beziehen sich schon speziell auf die Deckenmalerei, nämlich: A. Die Deckenmalerei hat in dem allegorischen Apparat

II

Die dramatische Geschichte der Transferierung des Obelisken von seiner alten Stelle vor die Hauptfassade von San Pietro in Vaticano unter der Regierung Sixtus' V. durch Domenico Fontana im Jahre 1585 ist bekannt. Dem Obelisk wurde das Kreuz aufgesetzt, nachdem er exorzisiert worden war. (Siehe oben Seite 12.)

Was sieht nun der moderne Betrachter in dem Vorgang? Er sieht darin zunächst nur die Absicht, das Kreuz zu erhöhen, zu erhöhen über ein „Denkmal" des heidnischen Altertums. Erhöhung, im räumlichen Sinne, ist aber auch ihm noch kongruent mit „Sieg", „Triumph". In dieser seiner Auffassung mag ihn dann die Inschrift an der der Kirche zugewendeten Seite des Obelisken bestätigen: „Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat, Christus ab omni malo plebem suam defendat." Aber die Erhöhung allein könnte auch durch eine hohe Säule geleistet werden. Der Obelisk ist aber in allegorischer Hinsicht mehr oder jedenfalls etwas anderes als eine Säule. Worin besteht dies Mehr? Was hat der Obelisk dem späten Cinquecento und dem Seicento bedeutet?

Wir ziehen — wie es schon Heckscher getan hat — dafür heran die Stelle in Torquato Tassos „Il Conte o vero de l'imprese" (1594): „Ma questa figura" (nämlich der Obelisk) „fu guidicata misteriosa da gli Egizi, e simile a quella de' raggi del sole; anzi, con questo nome stesso, cioè raggi del sole, solevano da questa nazione esser nominati, e dal rè de l'Egitto al sole furono consacrati, o al figliuol del sole (cosi fur chiamati ne l'età seguente gli uomini illustri). Ora sono consecrati alla Croce, ne la quale il Sole intelligibile parve ecclissarsi per interposizione de la sua umanità . . ."

Diese Sätze beziehen sich zwar auf den 1588 neben San Giovanni in Laterano aufgestellten Obelisken, haben aber ebenso für den vor St. Peter Geltung.

Also: Die Gestalt des Obelisken trägt für die Zeitgenossen seiner Errichtung den sensus allegoricus „Sonne"; dabei ist es ganz gleichgültig, ob dieser Sinn schon im alten Ägypten mit der Gestalt des Obelisken verbunden war. Durch das hinzugefügte Kreuz wird

die Führung. — B. Die Interpretation der Deckengemälde hat bei den konzentrischen Themen von der Mitte, bei vertikal angeordneten vom obersten Punkt auszugehen. — C. Die exakte Interpretation erfolgt mit Hilfe der Ikonologie (das Wort in seinem alten Sinn verstanden).

dieser Sonnen-Sinn nun bezogen auf die intelligible Sonne, Christus. Auf ihn, den Löwen aus dem Hause Juda, verweisen auch die vier bronzenen Löwen, die den Sockel tragen.

Wie kennen ganz gleiche Obelisken von Löwen getragen und von einer Sonnenscheibe gekrönt, die auf den Monarchen verweisen, gemäß der dem barocken Menschen durchaus geläufigen Devise: „quod sol in coelis id rex in terra". Einen solchen Obelisken errichtete zum Beispiel die Stadt Rouen zur „joyeuse et triomphante entrée" Heinrichs IV. im Jahre 1596, also in zeitlicher Nachbarschaft zu dem sixtinischen Obelisken[4].

Es beginnt sich also schon nach diesen ersten Erkenntnissen ein allegorisches „Feld" abzuzeichnen, in welchem folgende allegorische Bedeutungen, Analogien oder Kongruenzen ineinanderspielen: Sonne, Christus, König, Löwe. (Denn vom Löwen gilt wieder: was der König unter den Fürsten, ist der Löwe unter den Tieren.) Oder in hierarchischer Anordnung: Christus, Sonne, König, Löwe.

Dieses Feld erweitert sich noch, wenn wir Deutungen des Obelisken dazunehmen, die vom Höhepunkt des Barock stammen, wie zum Beispiel die von Athanasius Kircher gegebene Deutung des kleinen Obelisken vor Santa Maria sopra Minerva, der Alexander VII. zu Ehren gesetzt wurde. Wie Kircher 1666 an den Papst berichtet, sei dieser Obelisk von den Ägyptern ursprünglich „supremo genio" geweiht gewesen, den sie Weltgeist oder Weltseele nannten und von dem sie glaubten, daß sein Sitz in der Sonne fixiert sei:

„Ut itaque hunc Genium apto symbolo exprimerent, Obelisci figuram maxime congruam eligebant" und zwar „(obeliscum) quaternis lateribus in ultimum punctum fastigiatum, quas figuras Aegyptiace digitos Solis dicebant, ut proinde apte per hujus modi Obeliscorum fastigiatas moles significarent spiritus Mundi, sive Genij Solaris in quadripartitas mundi partes influxum; quo cuncta animari, cuncta conservari, praeterea abundantiam et ubertatem rerum omnium ad vitam necessariarum concedi credebant."

Die Gleichung heißt nun: Obelisk kongruent mit dem alles belebenden, erhaltenden und Fruchtbarkeit spendenden Sonnen- oder Weltgeist. Die Sonnenbedeutung ist nicht verändert, nur sublimiert oder spiritualisiert[5]. Nun wird aber nicht nur in der Gestalt des

4 Vgl. Heckscher, Bernini's elephant and obelisk . . ., Anm. 125.

5 In dem Obelisk vor Sta. Maria Sopra Minerva steckt außerdem noch eine —

Obelisken (Sonnenstrahl, Finger der Sonne), sondern auch in der Vierzahl seiner Seiten ein sensus allegoricus entdeckt, nämlich der Bezug zur Welt, welcher von alters her die Zahl Vier zugeordnet ist. Unter das Zeichen des Kreuzes gestellt, wird nun der Obelisk zur Allegorie der über alle vier Richtungen und Teile der Welt hin segenspendenden Kraft der „intelligiblen Sonne", das ist Christi.

Aus der gleichen Grundgestalt des Obelisken kann, indem man sie dreiseitig gestaltet, der Bezug zur göttlichen Sphäre hervorgeholt werden und noch konkreter der zur Trinität, so etwa an der Dreifaltigkeitssäule in Wien, die in Wirklichkeit ein von Wolken umringter dreiseitiger Obelisk ist. Die allgemeine Beziehung des Obelisken zum „genio supremo" wird also, durch die Zahl seiner Seiten auf Irdisches oder auf Himmlisches bezogen, spezialisiert.

Dagegen tritt an diesem Obelisken und besonders auch an dem vor San Pietro in Vaticano ein sensus allegoricus zurück, der in anderen Zusammenhängen aktiviert oder sogar der dominierende werden kann, etwa an einem Grabmal, für welches ja der Obelisk ein obligates Emblem oder Symbol ist. In solchem Zusammenhang tritt dann die Gleichung: Obelisk—Ewigkeit—Tod hervor. Dieser Sinn geht aber nicht unmittelbar aus der anderen Kongruenz Obelisk—Sonne hervor, sondern verlangt nach einer eigenen Motivierung, auf die ich hier nicht mehr eingehe.

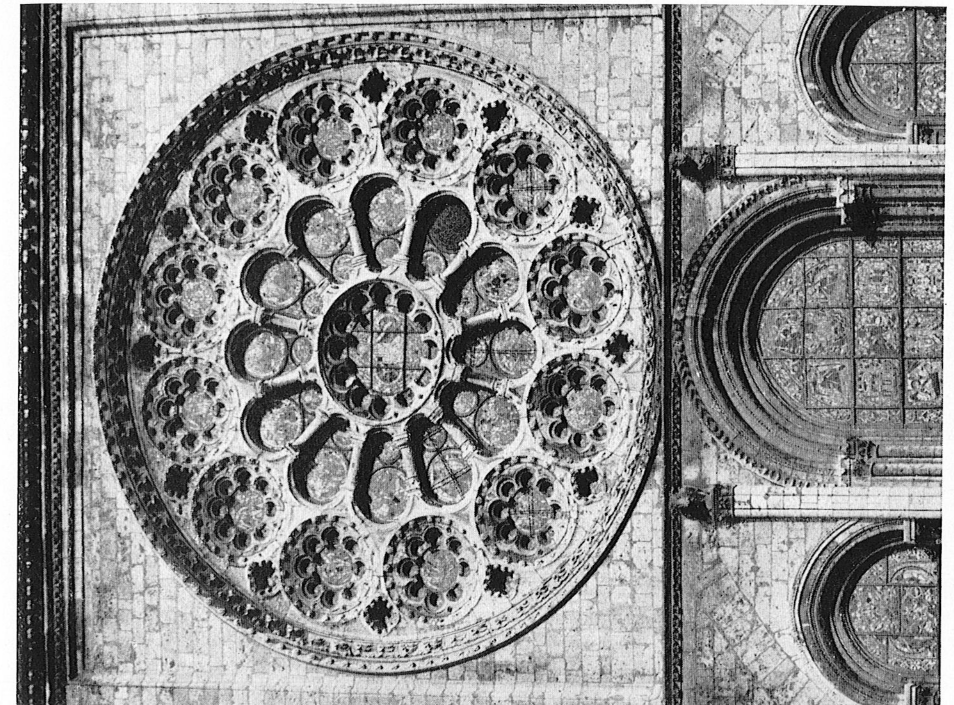
Schon eine so einfache, „isolierte" architektonische Form wie der Obelisk läßt also je nach dem übergreifenden Zusammenhang, in welchen er eingesetzt wird, ganz verschiedene Bedeutungsfelder seiner möglichen allegorischen Entsprechungen sozusagen aufleuchten. So wie — man verzeihe die Banalität des Beispiels — jene Leuchtreklamen unserer Nächte, die in seitlicher Beleuchtung einen ganz anderen „Text" und andere Farben aufleuchten lassen als in frontaler.

III

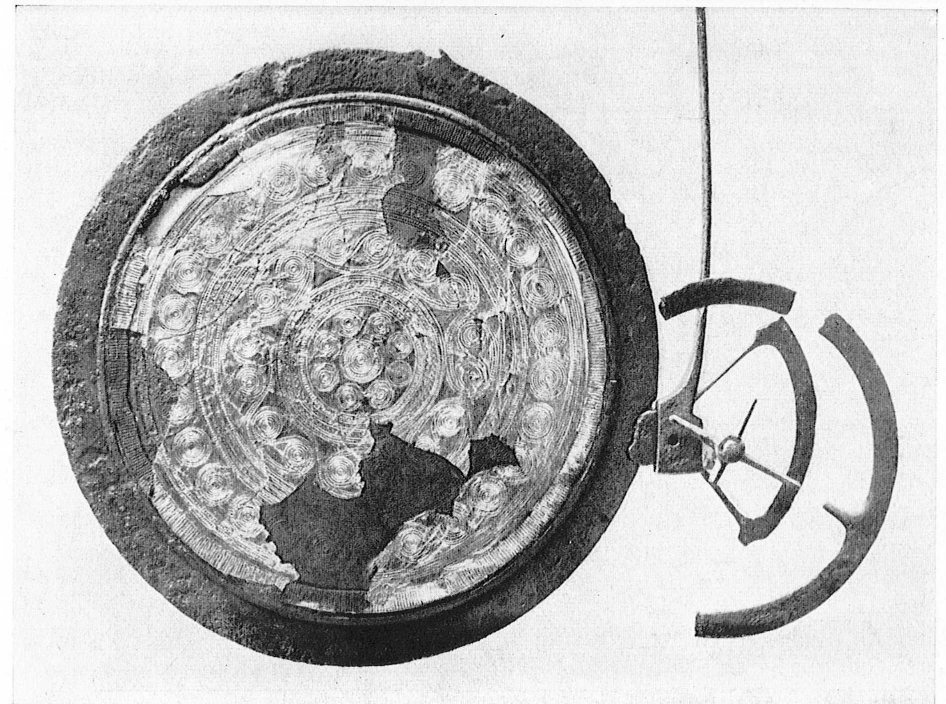
Das ganze riesige Gesamtkunstwerk von Versailles: Gartenkunst, Architektur, Plastik, Malerei, Dekor, Embleme usw. ist einem einzigen übergreifenden sensus allegoricus unterstellt. Versailles ist

---

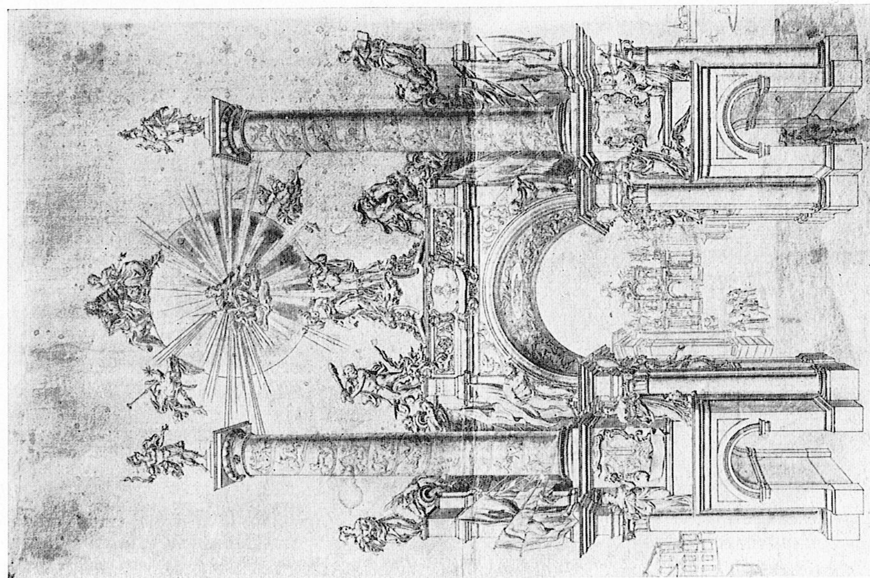
erst aus diesen Kongruenzen verständliche — Allusion auf Alexander VII., der, wie Ludwig XIV., mit der Sonne (und mit Alexander dem Großen) verglichen wurde. Siehe Heckscher, Bernini's elephant . .: Seite 177.



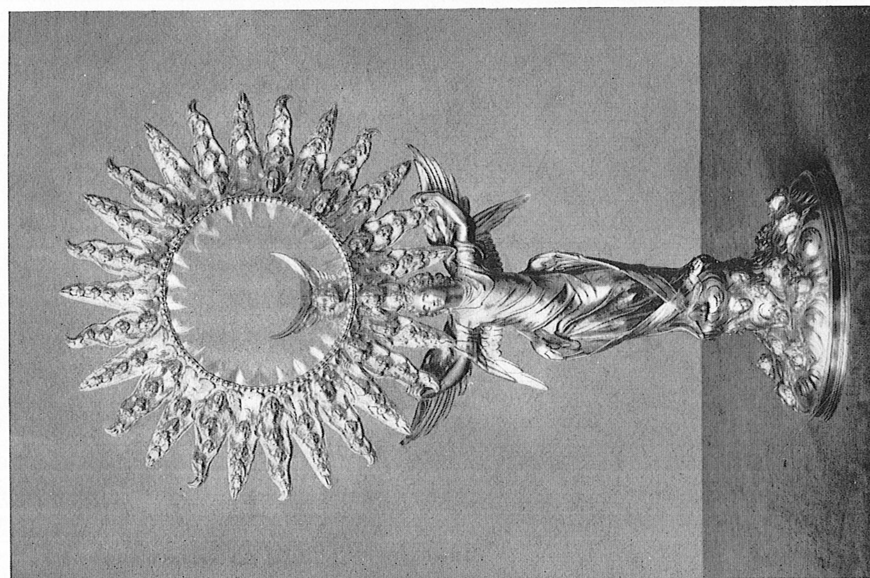
51 Sonnenfenster der Kathedrale von Chartres



50 Sonnenscheibe des Kultwagens von Trundholm



53 Barocke Sonnenglorie



52 Barocke Sonnenmonstranz

der Ruhort der Sonne, des Helios, der hier in den hesperischen Gärten des Westens von seinen Taten ausruht. Helios ist aber nach der schon oben herangezogenen Devise: „quod sol in coelis id rex in terra“ allegorisches Sinnbild des Königs, hier in Versailles ganz konkret eine Allusion auf Ludwig XIV., den „roi-soleil“.

Schon die zuerst erbaute und dann wieder abgerissene Grotte der Thetis war durchaus, bis in die kleinsten Einzelheiten hinab, von diesem übergreifenden allegorischen Sinn her bestimmt: die plastische Gruppe Girardons mit den Tritonen, welche die Rosse des Sonnengottes abschirren und tränken, und die Nymphen, die ihn in der Grotte der Thetis laben, das Bild der strahlenden Sonne auf dem Gitterwerk, welches die Tore der Grotte verschloß, die in das Grottenwerk der Fontäne eingelassenen Spiegel und lichtmehrenden Fontänen. Diese Deutung wird uns von Charles Perrault ganz ausdrücklich gegeben. In wirklich überwältigender Weise hat dann der gleiche sensus allegoricus das große Schloß und den Park und alle Künste, die an seiner Gestaltung teilhaben, bestimmt.

Hier wenden wir nun unsere erste Frage um und fragen nicht mehr: welche verschiedenen allegorischen Bedeutungen kann eine bestimmte Form (Obelisk) annehmen?, sondern: durch welche verschiedenartigen Formen und Motive kann eine bestimmte allegorische Bedeutung (Sonne) sich darstellen? Es sind ihrer eine ganze Anzahl und darunter nicht wenige architektonische.

Die allegorische Intention „Sonne“ wird „imaginiert“ durch:

eine plastische oder gemalte Sonnenscheibe mit Strahlen und allenfalls einem Gesicht (emblematisch);

durch die Gestalt des Apoll-Helios als gemalter oder plastischer Figur für sich allein oder verbunden mit „fatti“ aus dem Apoll-Helios-Mythos: Apoll sein Viergespann lenkend, die der Weltordnung feindlichen Mächte der Finsternis überwindend, von seinen Taten ausruhend usw.;

durch das Motiv der strahlenförmig von der Mitte des Schlosses — wo der König-Sonne, das Licht der Welt, sein Lager hat — ausgehenden Alleen;

durch die lichtverwandten, lichtbringenden und lichtverwandelnden Materien: durch Spiegel, spiegelnde Wasserflächen, lichtreflektierende Fontänen und Kaskaden, durch die Lichtfülle schaffenden Fenstertüren, durch die lichtdurchlässigen Hecken, welche lichtere,

verklärtere Schatten werfen, als wir es gewohnt sind; vor allem immer wieder durch Spiegel. Im Park wollte Nikodemus Tessin der Jüngere einen riesigen Tempel der Sonne errichten, dessen Hauptsaal ganz mit Spiegeln ausgekleidet gewesen wäre;

durch die Goldmaterie, die Verwendung von purem Gold, sei es massiv, sei es als Vergoldung; so besonders eindeutig an dem ganz vergoldeten Bett des „roi-soleil";

durch die Ostung (Orientierung) des Gebäudes: das Schlafzimmer des Königs liegt — allen Vorschriften der Baulehre widersprechend — nicht an der stilleren Parkseite, sondern an der Hofseite; es muß wie die Apsis einer christlichen Kirche geostet (orientiert) sein, um die Beziehung zur aufgehenden Sonne architektonisch darzustellen;

auch das Zeremoniell des „Lever" und „Coucher" ist in seinem tieferen Sinne nur zu verstehen als allegorische Allusion auf den täglichen Aufgang und Untergang des „Lichtes der Welt" — eine Art säkularer mythischer Liturgie;

durch die Lage des Gebäudes „im Westen" (der Welt) — das heißt in diesem konkreten Fall im Westen von Paris; weil eben die hesperischen Paradiesesgärten, wo Apoll-Helios von seinen Taten ausruht, gegen Sonnenuntergang liegen.

Mit dieser zerstückelnden Aufzählung sind eben nur die gröbsten Vehikel für die Verkörperung der Intention „Sonne" an diesem konkreten Beispiel Versailles genannt. Es gibt noch sublimere Bezüge. Und erst in ihrem Ineinanderspielen entfaltet sich der ganze Reichtum der Darstellungsmöglichkeiten zu einer polyphonen allegorischen Symphonie. Die Allusionen wurden von den gebildeten Zeitgenossen ohne weiteres verstanden, ja genossen. „Man lebt in einer wahren Gedankenpolyphonie. In jeder Vorstellung erklingt ein harmonischer Akkord von Symbolen" (Huizinga).

Gewiß haben die meisten dieser Formen und Motive neben der allegorischen auch noch eine formale, stilistische raison d'être. Doch ist das eine von dem anderen kaum zu trennen. Falsch wäre jedenfalls die Annahme, daß aller sensus allegoricus erst nachträglich zu den aus anderen Voraussetzungen entstandenen Formen hinzugebracht worden sei. Und auch geprägte Formen werden durch das Eintreten in ein allegorisches „Feld" mit allegorischer Bedeutung gleichsam aufgeladen.

IV

Nach dieser rohen Skizze zweier analytischer Betrachtungsweisen allegorischer Verhältnisse ändern wir die Fragestellung noch einmal und fragen nun nicht mehr nach den allegorischen Relationen einzelner architektonischer Formen oder Motive, sondern nach dem polyphonen sensus allegoricus eines ganzen architektonischen Komplexes. Und zwar nehmen wir als Beispiel ein Hauptwerk des österreichischen und zugleich des deutschen Spätbarock: die Fassade der 1713 gestifteten und 1716 begonnenen Kirche des heiligen Karl Borromäus, ein Meisterwerk Johann Bernhard Fischer von Abb. 33
Erlachs. Zwar hat das italienische Wort Fassade etwas Irreführendes; der „Prospekt" der Karlskirche ist eine reiche räumliche Komposition aus sechs oder sieben architektonischen Körpern, die sich auf einer Tiefenachse entfalten.

Wir gehen bei der Interpretation aus von dem so auffallenden, eindrucksvollen und einzigartigen Motiv der beiden kolossalen Spiralsäulen nach dem Vorbild der Trajanssäule.

Historisch gesehen geht der Gedanke, zwei Trajanssäulen aufzustellen, auf Berninis Platzentwürfe zurück, dessen Schüler der junge Fischer in Rom gewesen war. Als Flankierung des Eingangs zu einem Schloß hat das Motiv zuerst Jean Marot in seinem Entwurf für Schloß Mannheim verwendet, von dort hat es Fischer in seinem grandiosen ersten Projekt für Schloß Schönbrunn (zwischen 1690 Abb. 29
und 1694) übernommen. Schon vorher läßt er in der Triumphpforte, die 1690 zum Einzug des neugekrönten deutschen Königs Abb. 53
Joseph I. in Wien errichtet wurde, das eigentliche Triumphtor von zwei kolossalen Spiralsäulen flankieren, zwischen denen, als Krönung des Ganzen, Joseph I. in der Sonnenscheibe als der wahre, der deutsche Sonnenkönig thront. Aber mit allen diesen historischen Ableitungen, mit denen sich der Historismus begnügt, ist für das Verständnis des Motivs noch nichts gewonnen.

Was bedeuten nun die beiden Säulen allegorisch?

Darüber sind wir aus erster Hand informiert von dem Mann, der mit Fischer zusammen das „Programm" der Fassade entworfen hat, dem Direktor des kaiserlichen Münzkabinetts Carl Gustav Heraeus. Wir können feststellen, daß sich drei allegorische Bedeutungen überlagern:

1. Die beiden Säulen bedeuten allegorisch zuerst die Constantia et Fortitudo des heiligen Karl Borromäus „in utraque fortuna", welchem die Kirche als dem Pestheiligen vom Kaiser gelobt worden war. Worin besteht nun die „Kongruenz" zwischen den beiden Säulen und der „Constantia et Fortitudo"? Die Constantia hat als normales Attribut eine Säule; die Kongruenz zwischen Säule und Constantia war also für den Barock ohne weiteres gegeben. Daß zwei Säulen aber die Constantia et Fortitudo darstellen können, ist nicht so ohne weiteres klar und wird erst durch die dritte Bedeutung verständlich werden.

Auf Karl Borromäus wird der Constantia et Fortitudo-Sinn der beiden Säulen bezogen durch die Reliefs. Sie stellen auf der einen Säule die Taten des Heiligen während seines Lebens, auf der anderen die Wunder nach seinem Tode dar. Als die monumentale Verkörperung der beiden Kardinaltugenden Constantia et Fortitudo sind die beiden Columnae Colossicae eingegliedert in ein Karl Borromäus-Programm von Bildern, welches über die ganze Fassade ausgebreitet ist. (Siehe oben Seite 178.) In diesem Karl Borromäus-Programm steckt eine Allusion auf den kaiserlichen Stifter insofern, als Karl Borromäus der Namenspatron des Kaisers ist.

2. Weshalb aber tragen die beiden Säulen Kronen und Adler? Zum Karl Borromäus-Programm gehören diese Embleme jedenfalls nicht. Sie weisen darauf hin, daß ihnen noch ein anderer, und zwar ein imperialer sensus allegoricus zukommt. Heraeus spricht sich darüber sehr deutlich aus, wenn er sagt: „muta et secundaria tantum significatione symbolum fundatoris loquantur."

Wieso sind die beiden Säulen das Symbol Karls VI.? Sie stellen jene beiden Säulen dar, die nach der Sage Herkules an der Pforte des Mittelmeers bei Gibraltar aufgerichtet hatte; sie bedeuten die Grenzen der Welt und in engerem Sinne Spanien, das bis zur Entdeckung Amerikas eben den äußersten Rand der Welt darstellte. Diese beiden Säulen, verbunden mit der Devise „Non plus ultra" waren schon das Emblem Karls V. gewesen und verkündigten den Anspruch, daß Karls V. auf römischem Recht und christlichem Glauben begründetes Reich die ganze Welt umfassen soll[6]. (Siehe oben Seite 183.) Karl VI. führt dieses Emblem auf Münzen und Medaillen und in vielen anderen Zusammenhängen. Durch das Säulensymbol der Karlskirche wird also Karl VI. zum „spanischen Herkules" erhoben, und der Anspruch auf die Krone Spaniens, um die er im Erbfolgekrieg erfolglos gestritten hatte, in monumentaler Sprache proklamiert.

Wie Heraeus zu berichten weiß, sollte diese Kaiser-Allegorik ursprünglich sogar die dominante sein, bevor die Bescheidenheit des Monarchen darauf bestand, sie der Constantia et Fortitudo des Heiligen unterzuordnen[7].

3. Die beiden Säulen tragen aber noch einen dritten sensus allegoricus. Im 16. und 17. Jahrhundert wird die Fassade des Tempels von Jerusalem oft vorgestellt als eine klassische Säulenhalle, welche von zwei Riesensäulen flankiert wird. So erscheint sie zum Beispiel auf einem Stich des Philippe Galle nach Martin Heemskerck. Diese Abb. 35
Vorstellung gründet auf der Stelle im ersten Buch der Könige 7, 13—21: „Und (Hiram) machte zwei Säulen und errichtete die Säulen vor der Halle des Tempels."

Diese beiden Säulen hießen hebräisch Jachin und Boas, gewöhnlich übersetzt mit „er stellte fest" und „in ihm ist Stärke". Das ist aber im Grunde nichts anderes als: Constantia et Fortitudo! Und nun versteht man erst ganz, wieso dieses Tugenden-Paar durch die beiden Riesensäulen dargestellt werden konnte.

Für den gebildeten barocken Betrachter bestand also in der antiken Baugruppe der von zwei Riesensäulen flankierten Vorhalle eine Kongruenz mit der Fassade des Tempels von Jerusalem. Was hat es nun zu bedeuten, daß dem barocken Kirchengebäude der Karlskirche, welches einigermaßen an die römische Peterskirche gemahnt, die Eingangshalle des Tempels von Jerusalem vorgelegt wird? Die Kirche wird durch dieses architektonische Motiv als der neue Salomonische Tempel erklärt und Karl VI. — uralten Vorbildern folgend — als der neue Salomon. Worin aber besteht diese Kongruenz?

Die Karlskirche ist der neue Salomonische Tempel, weil sie der erste Bau der durch Karl VI. im Frieden von Utrecht begründeten Friedensära ist. Karl VI. ist der neue Salomon, wie er vorher der

6 Bernini hat dann dieses Symbolum in seinen Plänen für die Place de Carrousel auf Ludwig XIV. übertragen, durch dessen Devise „Non plus ultra" die Karls V. übertrumpft werden sollte.

7 Daß ein Leibniz das allegorische Bildprogramm entwirft (siehe oben Seite 184), zeigt, welche Bedeutung der monumentalen Allegorie damals zukam.

neue David gewesen war — weil er diese Friedensära heraufführt. Diese Allusion könnte als allzuweit herangeholt erscheinen, wenn wir nicht in der Vorrede des Heraeus zu dem berühmten Stichwerk Fischers von Erlach, dem „Entwurf einer Historischen Architectur...", deren Manuskript Fischer 1712 dem neuen Monarchen überreicht hatte, die ausdrückliche Bestätigung dieser Deutung finden würden. Dort heißt es: „Euerer kaiserlichen Majestät weise Regierung lässet den Waffen von den Künsten und diesen von jenen kein Hindernis machen. So daß alle Anstalten (ihrer kaiserlichen Majestät) bei den Streitbarkeiten Davids und Caesars auch mitten im Kriege die Zeiten Salomonis und Augusti sehen lassen." Wozu man noch wissen muß, daß die Zeitgenossen in der antiken Vorhalle der Karlskirche ein Abbild des „Templum Pacis et Jovis" in Rom sahen. Was Heraeus im Kriege noch als Hoffnung ausspricht, ist am ersten Friedensbau des Kaisers durch Fischer von Erlach monumental proklamiert worden.

Zusammenfassend. Die Fassade hat dreifachen sensus allegoricus:

1. Constantia et Fortitudo des hl. Karl Borromäus; Allegation anderer Tugenden und „fatti storici"; Allusion auf den Wahlspruch des Kaisers.

2. Säulen des Herkules, dazu ursprünglich geplant allegierte Bilder aus der Reichsgeschichte; Allusion auf Karl VI. als „spanischen Herkules" und auf den Herrschaftsanspruch auf Spanien.

3. Säulen des Salomonischen Tempels: Jachin und Boas (Constantia et Fortitudo); Allusion auf Karl VI. als den „neuen Salomon", die Karlskirche als der Tempel der neuen „salomonischen" Friedensära, als Templum Pacis.

Übrigens werden die drei allegorischen Signifikationen alle im Inneren der Kirche bildlich noch einmal aufgenommen: In der Kuppel die gemalte Apotheose des hl. Karl Borromäus, auf der Orgelempore der Reichsgedanke durch die deutsche Kaiserkrone und über dem Altar der unaussprechbare Name Gottes im Strahlenkranz, wie im Salomonischen Tempel.

Man muß und kann diese polyphone Allegorik, sobald man um sie weiß, am Bau nicht nur denken, sondern man kann sie sehen. Das Formale und die allegorische Bedeutung hängen eng zusammen. In und hinter der Schönheit der formalen Erscheinung — die heute isoliert und leer vor uns steht, wie ein leerer Sarkophag — öffnen

sich, ineinanderspielend, ungeahnt weite Horizonte des Bildlichen und Gedanklichen, aber keineswegs Unanschaulichen.

V

Dieses eine Beispiel muß hier genug sein. Es steht hier, um darauf hinzuweisen, daß es bei der Erforschung des Allegorismus notwendig sein wird:

1. nicht nur eine breitere empirische Basis sorgfältig untersuchter Einzelfälle zu sichern;

2. nicht nur hermeneutische Kategorien bereitzustellen, wie dies durch Mrazek zum erstenmal geschehen ist, sondern auch

3. für klassifikatorische Kategorien zu sorgen und

4. für Kategorien der Bewertung.

Zu 3. Wenn nicht alles täuscht, wird dabei zuallererst der Unterschied der „rhetorischen" und der „poetischen" Allegorie relevant werden. Diese Begriffe muß man wertfrei verwenden. Nach André Chastel würde die rhetorische Allegorie in dem aristotelischen Ideal des Redners, die poetische in dem platonischen Ideal des Dichters begründet sein[8]. Daß diese für sich den höheren Rang beansprucht, darf den Historiker des Allegorismus nicht dazu verleiten, sich diese Wertung zu eigen zu machen: „über den Fähigkeiten der Rhetorik steht die Inspiration, über den Symbolen der Natur stehen die Symbole der Seele und die Arcana der Poesie" (Chastel). Wir sehen vielmehr bis auf weiteres in der Unterscheidung rhetorischer und poetischer Allegorik nur zwei grundverschiedene Weisen (Modi) des Allegorisierens.

Um das Gemeinte an einem Beispiel klarzumachen: Die Glorificatio der Malkunst auf dem Titelblatt von Bagliones „Vite dei Pittori..." von 1642 ist ein rhetorisch-allegorischer Topos, die verhüllte Glorificatio der Malkunst in Vermeers berühmtem Gemälde „de schilderconst" (siehe oben Seite 107) ist eine in der neuplatonischen Lichtmystik wurzelnde, bis auf Leonardo zurückführbare poetische Allegorie. Natürlich besteht aber zwischen diesen

8 André Chastel, Les formules humanistes comme cadre de l'histoire et de la théorie de l'art. In der Zeitschrift „Kunstchronik", 1954, Heft 5, Seite 120.

beiden Allegorien nicht nur ein Unterschied der Art, sondern auch einer des Ranges.

Auch wird man sehr bald lernen, innerhalb der Blütezeit des Allegorismus historische Zeitstile des Allegorisierens zu unterscheiden, ja individuelle Stile.

Die architektonischen Allegorien dürften zum überwiegenden Teil dem ersten Typus nahestehen. Ganz deutlich ist das bei der Karlskirche. Ihre monumentalen Gedanken wurden zum Beispiel bei der Erbhuldigung für Karl VI. zum Teil verbal, unter Einhaltung bestimmter rhetorischer Topoi, vorgetragen.

Dies alles sind selbstverständlich nur einige flüchtige Hinweise.

Zu 4. In beiden Modi des Allegorisierens gibt es künstlerisches und unkünstlerisches Allegorisieren, und für eine Kunstgeschichte, die mehr sein will als eine bloße Formen- oder Stilgeschichte, ist dies natürlich die wichtigste Unterscheidung. Doch geht es für einen Historiker nicht an, dabei seinen Geschmack oder den seiner Zeit zum Richter zu machen. Die Kriterien solcher Unterscheidung müssen erst noch präzisiert werden. Und sie erst werden die Rehabilitierung der Allegorie — von der anfangs die Rede war — zu einer dauernden machen, wofern sie nämlich künstlerische Allegorie ist und nicht ein allegorisches Machwerk.

ZEICHEN DER SONNE

Unerhörte Aufgabe für eine universale Geschichte der Kunst: das Verhältnis der Kunst — der Kunstepochen, der Völker, der großen Künstler — zur Sonne zu sehen und darzustellen. Dies wäre weit mehr als die Geschichte eines bedeutenden, aber vereinzelten Themas; denn wo die Sonne „Motiv", wo sie bewegende Mitte der gestaltenden Phantasie wird, verwandelt sich jedesmal das Ganze des Stiles und es entstehen vielfältige Symbole, Formen, Gestalten, Stoffe des Lichtes.

*

Irgendwann ist in der Geschichte der Menschheit die Sonne zum erstenmal höchste Wirklichkeit in Kult und Kunst geworden. In der Geschichte der europäischen Kunst ist das Paradigma dieses Überganges der Umschwung von der Erdkunst der Neusteinzeit zur Sonnenkunst der „Bronzezeit". Der neue Werkstoff, der dieser Epoche den Namen gibt, ist selbst Gleichnis des Goldes, das Gold aber ist die Sonne. In Architektur und Ornament, den führenden Künsten des Zeitalters, aber auch in den Ansätzen zu darstellender Kunst erscheinen Sonnenmotive von durchsichtiger Symbolik. In der Architektur: die gewaltigen Steinkreise, von denen Stonehenge in Südengland ein großartiges Beispiel überliefert, zweifellos Stätten eines Sonnenkultes; nicht unterirdische, von kompakten Mauern und Kuppeln umschlossene Höhlenbauten, sondern unter freiem Himmel aus lichten torartigen Elementen gefügt. Im Ornament: die Strahlenscheibe, die Spirale, das Rad. In der darstellenden Kunst: Sonnenwagen und Sonnenrosse. Im Kult der Epoche: hippische Spiele als dramatische Darstellung des Sonnenlaufes, die noch in dem „Circus" der Spätantike weiterleben. Abb. 50

*

Vielleicht gibt es in der Kunst jeder hohen Kultur einen Augenblick der größten Nähe zum Sonnenhaften, sich manifestierend in Sonnentempeln und Sonnenhymnen, Sonnenkönigen und Sonnenstädten. Die eigentümliche „Helligkeit“ der ägyptischen Kultur im Vergleich etwa zur mesopotamischen gründet vielleicht in einem heliotropischen Element des Ägyptischen, das von den erhabenen Sonnentempeln der 5. Dynastie bis zu den Sonnentoren der Pylonen und zur Sonnenstadt Echnatons immer neue überwältigende Gestaltungen der Sonnenidee — ein allzu europäisch wesenloses Wort, nein: der Sonnenwirklichkeit — hervorgebracht hat. Es wäre von höchstem Interesse, genau zu wissen, wie jede Kultur diese Wirklichkeit durch die Kunst faßt und darstellt: Indien, China, Mexiko, Peru. Auch für die Kunst der Antike wären dabei noch neue Gesichtspunkte zu gewinnen.

*

Höhepunkte des Sonnenkultes liegen im östlichen Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, in der Kunst bezeichnet durch Sonnentempel, Sonnenkolosse, Riesensäulen, die die Figur des allesüberschauenden Sol invictus trugen; noch im vierten nachchristlichen Jahrhundert ist für Konstantin eine errichtet worden. Dazu gehört die neue Lichtarchitektur der Kaiserthermen, die nicht zu verstehen sind ohne ein neues Verhältnis zum Licht und zu den lichtspendenden Körpern.

Von unendlicher Spannung erfüllt ist die Zeit, als zuerst die Gestalt des Sol invictus mit dem Monarchen gleichgesetzt wird, dann seine Attribute und kosmischen Symbole auf Christus selbst als die „wahre Sonne“ übertragen werden, der Geburtstag des Sol invictus, der 25. Dezember, zum Geburtstag Christi wird. In Theologie und Liturgie spiegelt sich dieser Vorgang schon seit dem ersten Jahrhundert. In der bildenden Kunst verrät sich ein neues Verhältnis zum Licht seit dem vierten Jahrhundert in dem Lichtraum der frühchristlichen Basilika mit seinen Goldmosaiken und vergoldetem Dachgebälk und führt zu einem Höhepunkt christlich-kosmischer Lichtmystik in der justinianischen Epoche; aber zu eigentlichen Verkörperungen der christlichen Sonnenidee in der bildenden Kunst kommt es nicht.

*

In der Hochkultur des europäischen Abendlandes gibt es zwei Höhezeiten heliozentrischer Kunst: die eine vom mittleren 12. bis zum mittleren 13. Jahrhundert, zu Beginn und zur Blütezeit der „Gotik“, die andere im mittleren 17. Jahrhundert, auf der Mittagshöhe des „Barock“.

Die erste, großartige Darstellung der Sonne in der Kunst des christlichen Abendlandes ist das große Rundfenster als beherrschende Mitte der Eingangsseite des Kirchengebäudes, das keiner gotischen Fassade von Rang fehlt. Abb. 51

Diese durch und durch unarchitektonische Form — als Rad an sich Ausdruck des „Labilen“ — entsteht in Frankreich wahrscheinlich gerade in jener letzten Generation der zu Ende gehenden Romanik, die, von der Idee des „Tremendum“ beherrscht, aus dem Erlebnis einer tiefen Angst eine Fülle wahrhaft „revolutionär“ neuer labiler Formen entwickelt, zu denen als ausdrucksvollste das gegenarchitektonische Motiv der kreisenden Arkade gehört, die architektonische Formen auf den Kopf stellt. Ihre ursprüngliche Bedeutung — durch angeheftete Skulpturen überdeutlich gemacht — ist die des Fortunarades, und, untrennbar davon, die des Lebensrades, das den Menschen auf den Gipfel des Seins hebt und unweigerlich wieder stürzen läßt; deshalb auch Rad des Gerichtes. Damals gab es in Kirchen mechanisch bewegbare Glücksräder in großem Maßstab, die — wie Jahrhunderte früher ähnliche Apparate im Thronsaal persischer Großkönige — den Menschen an die Wandelbarkeit des Glückes und des Daseins erinnern sollten.

Dann aber wird — tief bedeutsamer Umschwung — in der unmittelbar folgenden Generation das kreisende Rad, fest eingefügt in den Bau der Hauptfassade der Kirche, zum ruhenden umgedeutet; das ruhende strahlende Rad wird Symbol der Sonne und die Sonne ihrerseits Symbol der „inneren Sonne“. „Advero iuxta spiritualem intelligentiam sol christus est“ — „für die geistige Einsicht aber ist die Sonne Christus“; dieser bis auf Philo zurückgehende Gedanke, hier in der Formulierung des Isidorus von Sevilla zitiert, erlebt in dieser Generation eine „Renaissance“. (Diesem Bedeutungswandel der Radform entspricht genau die Verwandlung des beherrschenden religiösen Affektes, der in dem Lieblingssatz des heiligen Bernhard von Clairvaux zum Ausdruck kommt: „Amor tollit timorem.“) Als Sinnbild Christi, Symbol der „Majestas“ und wie diese oft von Dar-

stellungen der vier apokalyptischen Tiere umgeben, tritt das Sonnenzeichen in die Mitte eines bis ins einzelne durchdachten theologischen Programms, das die Eingangsseite des Kirchengebäudes mit Mitteln aller Künste zum Tor der himmlischen Stadt ausgestaltet.

Das Erscheinen dieses Symbols in immer gewaltigeren Dimensionen an der hervorragendsten Stelle des äußeren Kirchengebäudes kündigt den Anbruch einer neuen, in der Schau der geistigen Sonne kulminierenden Lichtkunst an. Gerade dieses Lichtgesättigte ist stärkstes unterscheidendes Merkmal der „Gotik" gegenüber der Romanik. Es erscheinen eine neue Form des Lichtraumes und neue Formen der durchlichteten, durchschienenen Wand; es entfaltet sich zu geheimnisvoller Fülle die Lichtmaterie der Wände aus farbigem Glas, mit dem Edelsteine gemeint sind, die nach dem mittelalterlichen Volksglauben selbstleuchtend ihr Licht aussenden; es werden zu Dominanten in der Farbigkeit des Gesamtkunstwerkes der Kathedrale die Lichtfarben Blau — als Himmelsfarbe — und Rot und Gold —
Abb. 51 als Sonnenfarben. Die großen Radfenster — richtig *Sonnenfenster* (und erst viel später Fensterrosen) —, die allen Zuspitzungen der Gotik zum Trotz in ihrer Rundform beharren, waren ursprünglich entweder ganz vergoldet oder in ein schimmerndes Gelb gehüllt, mit dem die Goldfarbe gemeint war. Zuweilen auch blau mit goldenen Sternen bemalt und in diesem Falle zeichenhaft-abbreviierende Darstellung des himmlischen Jerusalem selbst, die sich mit der Sonnenbedeutung verbindet und verdichtet, vielleicht vermittelt durch die Stelle: „In die Sonne hat er sein Zelt gesetzt . . ." (Psalm 19, 5).

Das ist die Zeit, in der das unterirdische Dunkel der Krypten endgültig aufgegeben wird, in der sich überall in Kunst, Liturgie, Kult und Kultur eine erste „Aufklärung" — befreiend, aber auch schon gefährlich — äußert, in der sich eine neue Lichtmystik entfaltet, klar formuliert in den Versen, mit denen der Erbauer jener „ersten Kathedrale" die wahrscheinlich zum erstenmal das Sonnensymbol in der Mitte ihrer Stirn trug, Abt Suger von St. Denis — Zeitgenosse Bernhards und Hugos von St. Victor — die in pures Gold getauchten Türflügel seiner Kirche überschrieb:

„Nobile claret opus. Sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes ut eant per lumina vera
Ad verum lumen ubi Christus janua vera."

Das immer riesigere Bild der Sonne hoch über dem Hauptportal — Abb. 51
noch symbolisch verhüllt für den, der vor der Porta Coeli steht, aber „von Angesicht zu Angesicht" dem sich enthüllend, der in das Innere des himmlischen Jerusalem eingegangen ist, und wäre es ein Kind — ist bleibendes, überwältigendes Symbol einer christlichen Sonnenmystik und, historisch gesehen, Symptom eines tief bedeutungsvollen Umschwunges zur Schau der Sonne in einem geistigen Sinn. Kaum begreiflich, daß die Bedeutung dieser Form je übersehen werden konnte und der Kunstgeschichte unserer Tage im allgemeinen unbekannt ist.

*

Das andere große, christliche Sonnenzeichen des Abendlandes, am Höhepunkt des Barock, ist die Sonnenmonstranz, und neben ihr die Sonnenglorie um barocke Altäre, Formen, in denen sich halb naturalistische Elemente einer Darstellung der strahlenden Sonne
mit der Wirklichkeit des Mysteriums — Christus in der Hostie, Abb. 52
Christus unsichtbar am Altar thronend — zu einer sinnlich-geistigen Illusion verbinden, die wie kaum eine andere Form aufschlußreich für das Wesen dieser Epoche ist.

Auch wird das neue Motiv mit dem Thron des Petrus, als des Abb. 7
Stellvertreters Christi auf Erden, verbunden, den in Analogie zu den vier Evangelistensymbolen um den Thron Gottes die Gestalten der vier Kirchenväter mehr umstellen als tragen. Der eigentliche Schöpfer dieser Sonnenbilder — und schon dadurch eine der fruchtbarsten Schöpfergestalten der neueren europäischen Kunst — ist der große Bernini; in seinem Werk äußert sich mehrfach ein Urverhältnis zur Sonne: von seiner berühmten Inszenierung des Sonnenaufgangs
auf dem Theater bis zu seiner Gestaltung des Platzes vor St. Peter, Abb. 8
dessen lichte Hallen in innerer Affinität zum Sonnenelement im Hellenistischen gleichsam den Vorhof eines christlichen Sonnenheiligtums bilden.

*

Doch werden diese neuen Symbole eines heliozentrischen Christentums übertrumpft durch das profane Heiligtum und den allegorischen Kult des irdischen Königs, der die Sonne ist. In diesem Sinne ist es nicht übertrieben, das Gesamtkunstwerk von Versailles — Schloß und Park — als Sonnenkultstätte zu sehen.

Eine Fülle von Lichtallegorien kündigt an, daß wir uns in einem Lichtreich, im Bereich des Zentrallichtes befinden. Dazu gehört das lichtmehrende Element der zahlreichen Spiegel, der Spiegel im weitesten Sinne: nicht nur die Kristallspiegel der Spiegelgalerie, sondern auch die spiegelnden Parketten, die Spiegelscheiben der sogenannten „französischen Fenster", die spiegelnden Wasserflächen des Parkes. Dazu gehört die Kristallwelt der Fontänen, die schwerelos und durchschienen das Licht brechen und vervielfachen. Dazu gehören die lichtdurchlässigen Hecken des Parkes, die unwirklich aufgehellte Schatten werfen. Dazu das Strahlenmotiv der großen Alleen, die, von dem Sitze des Sonnenkönigs ausgehend, das ganze Land durchstrahlen. Wem diese Deutung zu phantastisch erscheint, dem wird die Ikonologie von Schloß und Park jeden Zweifel nehmen. Schon am Hauptportal der sogenannten Grotte der Thetis, die noch vor dem neuen Schloß entstand, erstrahlte das Bild der Sonne; ihre plastischen Gruppen erklären das Schloß als Ruheort des von seinem Tagwerk ausruhenden Apoll-Helios, das ist aber des Königs. Deshalb taucht an der anspruchsvollsten Stelle des Parks auf der großen Achse das Sonnengespann der aufgehenden Sonne aus dem Kristallmeer des großen Kanals empor. Charles Perrault hat diese Zusammenhänge literarisch ausgelegt. In dem Park selbst sollte der Tempel der Sonne errichtet werden — Gegenstück zu dem Lichtraum der Schloßkapelle —, dessen Hauptsaal ganz mit Spiegeln ausgekleidet gewesen wäre.

Deshalb nimmt die Mitte des Schlosses nicht, wie man erwarten sollte, ein Thron- oder Empfangssaal ein, sondern das Schlafzimmer, das entgegen allen Gewohnheiten an der Hofseite liegt, weil es nach Osten schauen, weil es „geostet" sein muß. Und die Bedeutung der Zeremonien des „Lever" und „Coucher" ist in ihrem tieferen Sinne gar nicht zu verstehen ohne die allegorische Anspielung auf den täglichen Aufgang und Untergang der Sonne. Wie die Sonnenmonstranz nur sinnvoll ist, wenn in ihrer Mitte die Hostie eingesetzt ist, deren Strahlen sie versinnlicht, so ist der ganze riesige Formenapparat von Versailles nur sinnerfüllt, wenn seine Mitte der einnimmt, für den diese ganze Kunst allegorische „Monstranz" und „Glorie" ist: der Roi soleil.

*

An dem Abstand dieser beiden Brennpunkte der Sonnenverehrung des 17. Jahrhunderts ermißt man aber auch den ganzen inneren Widerspruch der beiden Sphären des Zeitalters: In dem einen Brennpunkt steht das Mysterium des menschgewordenen Gottes, in dem anderen in einer Wiederkehr uralten, hellenistischen und spätrömischen Anspruchs auf Sonnengleichheit, das Zeichen des zum Gott erhöhten, divinen Menschen. Das ist von tiefer Wirkung auf Stil und Qualität dieser Kunst, die in ihrem Versagen und in ihrer geheimen Dämonik erst noch zu durchschauen wäre.

*

Wo der Künstler nicht mehr allgemein gültige und deshalb typische Symbole schafft, in denen ein Kult — oder sei es auch nur das Surrogat eines Kultes — sich verkörpert, sondern einsam, „für sich" mit Gott und der Welt sich auseinandersetzt, entsteht die Frage, was dem einzelnen Künstler in seinem Werk die Sonne bedeutet.

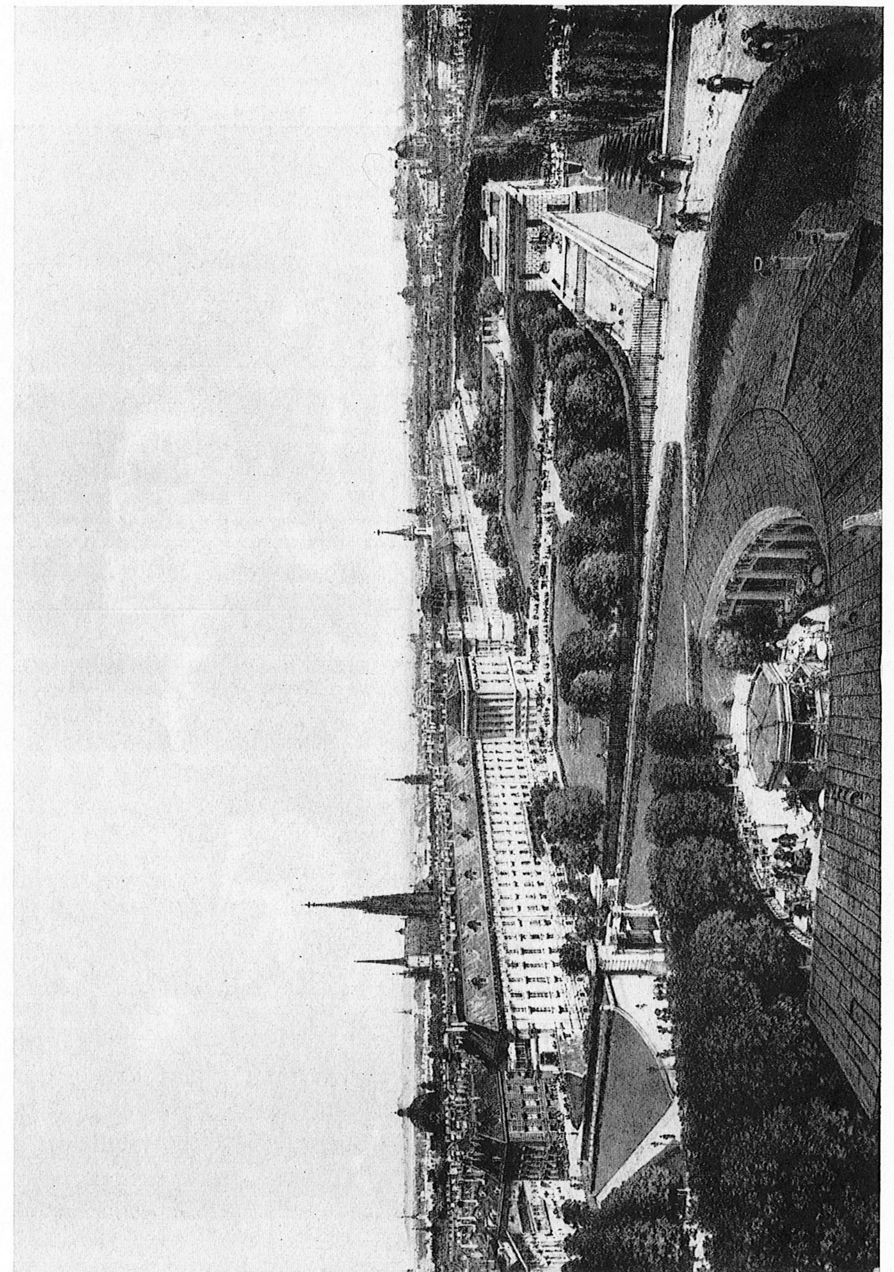
Sie kann ihm sein: nur eine unter mannigfachen Erscheinungen des Kosmos. Sie kann im Werke eines gewaltigen Künstlers auch ganz fehlen: unerhellt vom Lichte der Sonne ist die versteinerte Welt des Michelangelo, in der die Idee des Im-Gericht-Stehens, des Sturzes, des Todes herrscht und das Schwere und Furchtbare des romanischen Zeitalters wie eine durch einen Vulkan heraufgeworfene Urmaterie des Erlebens sich unter den Verhüllungen einer angeblichen Renaissance verrät. Sie kann als Phantasmagorie des Lichtes aufleuchten in der Auferstehung eines Grünewald, wenn Christus als Sonne sich inmitten der Grabesnacht erhebt, gemahnend an das Augustinus-Wort: „Verstehe also, daß Gott das Licht schuf, als Christus auferstand." Sie kann über dem Ameisengewimmel der Weltschlacht sich magisch zum allesüberschauenden Weltauge, zum Auge Gottes wandeln in Altdorfers Alexanderschlacht. Sie kann als natürliche Sonne teilnahmslos, den Menschen in seiner Winzigkeit und Unvergleichbarkeit vernichtend, bei Bruegel das Treiben der Welt und den Sturz des Ikarus bescheinen, den sie bewirkt. Sie kann das verklärende Prinzip des „goldenen" Zeitalters sein bei Claude Lorrain. Sie kann als allweltlicher Sonnendunst des „plein air", alle Dinge gleichmäßig verklärend, in farbiges Nichts zerrinnen in der Lichtmalerei des Impressionismus, kann als dämonischer versengender Feuerball zerschmelzen im Expressionismus des Van Gogh.

*

Es wäre die Geschichte des Sonnenhaften im dichterischen Wort zu bedenken. Dabei müßte man unterscheiden zwischen jenen Sonnengesängen, die noch zur „Liturgie" eines echten Kultes oder zum Drama gehören, und den Sonnenliedern der „Dichter". Auch ist die Frage, wann das Sonnenverhältnis in der bildenden Kunst, wann es in Dichtung sich äußert.

Diese Geschichte müßte — manche Sonnengesänge voraussetzend, die keine Schrift festgehalten hat — beginnen bei den machtvollen Sonnenhymnen des alten Ägypten, fortschreiten zu den Sonnenhymnen und -litaneien der Antike und würde in unserer europäischen Kultur führen von mancher noch wiederzuentdeckenden Hymne des Mittelalters über das Sonnenlied des hl. Franziskus und die Vision der Himmelssonne bei Dante zu Goethes Strophe des Erzengels Raphael. Und über Stifters Sonnenhymnus in Prosa in seiner Beschreibung der Sonnenfinsternis von 1842, die uns besonders ergreift, weil sie den Sieg der Sonne über ihre Verfinsterung mit unvergleichlicher Kraft des Wortes und des Herzens beschreibt und hinter der schlichten Schilderung des Naturvorganges zart aber stark dessen tiefere Bedeutung ahnen läßt, zu den Sonnenauf- und -untergangsoden des Francis Thompson — Beweis, daß auch in der dämonisierten, tödlich verdunkelten und verhärteten Kunst am Beginne des 20. Jahrhunderts die Idee der Sonne noch rein lebt.

In solchen einzelnen Dichtungen einsam gewordener Dichter wird von der Kunst die Wirklichkeit, die als Sol salutis einst die Lebensmitte der Natur und des geistigen Menschen war, wenn auch nur von Einzelnen und für kleine Gemeinden bewahrt, bis eine neue Lichtepoche sie wieder in die Mitte der Kunst einsetzen wird.



54 Rudolf von Alt: Die Basteien von Wien